LA TABLE RONDE

MAI 1956

SOMMAIRE

L'AGENDA DE LA TABLE RONDE

Mozart

SOUS la présidence d'honneur de M. Jacques Jaujard, directeur général des Arts et des Lettres, et en liaison avec les milieux autrichiens, un comité, que préside M. Paul Léon, s'est constitué pour organiser sur un plan national un programme de manifestations commémoratives digne de ce que doit être le deuxième centenaire de Wolfgang-Amadeus Mozart.

Cette commémoration s'est ouverte le 27 janvier dernier, avec la Messe du Couronnement *donnée à l'église Saint-Eustache au cours d'un office épiscopal célébré avec le cérémonial salzbourgeois du temps de Mozart, et, le soir du même jour, un solennel* Hommage de la France *dans le grand Amphithéâtre de la Sorbonne. Des Journées mozartiennes internationales, un concours Mozart pour les jeunes artistes, des conférences, transmissions et relais radiophoniques,* Cosi fan tutte *dans les colonnades du Palais-Royal (où Mozart joua pour le duc de Chartres), un concert à l'hôtel de Beauvais (où l'enfant Wolfgang habita), une très importante exposition à la Bibliothèque nationale marquent les temps principaux de ce programme, où nos grands orchestres, nos théâtres lyriques et nos festivals de province ont naturellement leur place : Aix par exemple organise une exposition* Don Juan, *Strasbourg donnera la* Finta Simplice, *Bordeaux vient de créer* Idoménée. *L'année Mozart à laquelle la* Revue musicale *consacrera un Livre d'or, se clora le 5 décembre par une cérémonie à Saint-Étienne-du-Mont, à la mémoire des grands mozartiens français.*

Mais le Comité national, qui doit se survivre sous le nom d'« Association française des Amis de Mozart » ne borne pas ses projets à la célébration du deuxième centenaire. Sous l'impulsion de son secrétaire général, M. Mollat du Jourdin, il compte faire entendre, année par année, au fur et à mesure de la chronologie des 626 compositions du Kœchel, l'œuvre entier, au fond si peu connu, de celui que Georges Duhamel et Bernhard Paumgartner sont bien inspirés d'appeler, l'un Mozart, l'ami de toutes les heures, *l'autre « Mozart, un éternel présent ».*

Comme l'année 1952 fut la grande année Léonard de Vinci, l'année 1956 sera la grande année Mozart ; et de même que la France alors avait tenu à commémorer le peintre de la *Joconde* avec un éclat dont elle a donné peu d'exemples à l'égard de ses plus grands artistes, de même entend-elle cette année faire pour l'auteur des *Noces de Figaro* plus qu'elle n'a

jamais fait pour aucun de ses propres compositeurs. Loin de s'étonner d'un hommage aussi considérable, il faut au contraire s'en réjouir, non seulement comme d'un surcroît d'honneur, mais plus encore comme d'un signe réconfortant devant le danger d'un nationalisme artistique plus menaçant que jamais dans un siècle où la musique même semble jalouse de la division des langues.

Dans le cas de Mozart, aussi bien, des raisons précises d'ordre historique imposaient ce témoignage exceptionnel de la France — sans parler d'évidentes raisons morales, avec la nuance de réparation qu'il faut, à plus d'un titre, mettre dans l'amour que nous portons à un musicien qui nous est cher, mais dont nous commençons seulement à prendre la pleine mesure. Les séjours du jeune Mozart à Paris — les œuvres composées dans cette ville toujours décevante et charmante — l'expérience même qu'il put faire de ce charme et hélas ! de cette déception — une autre expérience qu'il devait y faire, bien sombre pour un enfant de dix-huit ans, avec cette première entrée du thème de la mort que pourtant il accueille avec vaillance, comme s'il y discernait d'emblée le motif révélateur entre tous, et comme s'il savait pouvoir le confier en sous-main à la basse profonde de son chant — voilà, même recouverte par d'autres impressions, une histoire qui comprend au total une douzaine de mois d'une brève existence et qui a sûrement laissé des traces dans une sensibilité aussi vive.

On peut discerner d'autres traces des séjours parisiens, plus subtiles. L'initiation précoce à une tradition autre assurément, plus froide, moins *gemütlich* que celle de Salzbourg, mais qui n'est pas sans correspondance avec l'élégance et la clarté de sa propre nature — les contacts pris dès l'âge de sept ans avec un milieu musical auquel les ariettes de Philidor, de Favart et de Monsigny donnent pour lors le ton, mais qui toutefois n'est pas sans retentir encore des magnificences de Rameau, qui d'ailleurs garde une place aux motets de l'école de Delalande et qui est en train de s'ouvrir à la noblesse expressive de Gluck — l'influence enfin du vif et poétique Schobert sur un enfant affamé de tendresse : tout cela, qui a été dit et redit (et parfaitement mis au point par Wyzewa et Saint-Foix) fait partie à jamais d'un grand destin artistique ; tout cela permet de parler d'une certaine *perspective française* de Mozart.

Peut-être même serait-on fondé à penser que le goût français de l'époque, dans le domaine notamment de l'opéra-comique, était jusque dans ses défauts curieusement voué à servir de révélateur à ce qu'il y a de plus personnel sinon dans

le cœur, du moins dans l'écriture de Mozart, dans les chemins de sa propre manifestation. Il en est de l'art des sons comme de l'art des mots, où la communication à autrui n'importe pas moins que la richesse à communiquer. Le secret, par exemple, de tout dire sans appuyer est une des règles d'or communes à la poésie et à la musique. Or ce secret, il est fort possible que Mozart, qui le possède dans son ordre autant que notre La Fontaine et notre Racine dans le leur, ne l'ait si tôt capté que parce qu'il avait respiré tout enfant, dans l'air de Paris, une certaine promptitude heureuse qui dispose aisément du discours. Non bien sûr que la manière la plus fine puisse jamais tenir lieu des choses fondamentales. A qui manque des notes les plus hautes ou les plus graves, l'art de parler n'apportera pas grand-chose à dire. Mais l'inverse aussi se rencontre : le génie peut être alourdi ou trahi par son langage. C'est ici que prennent leur prix une légèreté, une facilité vaines et même haïssables quand l'homme fait défaut. Et c'est pourquoi aussi il importe d'aller tôt à la bonne école.

La France a peut-être été la bonne école du langage mozartien. Ce glissement léger, cet allant, ce pas impondérable, cette exquise vivacité qui rend Mozart unique dans les diverses nuances de l'*allegro* (et plus encore peut-être dans l'*andante cantabile*), cette voix nette et pourtant si discrète qui jamais ne tarde ou ne pèse, ce peu de notes qu'il lui faut pour conduire le chant de son origine à son horizon, cette retenue qui donne tant de grâce au sourire et tant de pudeur aux larmes, cette limpidité en même temps qui se moire de tous les frissons, cette parfaite mesure enfin, *le plus nécessaire, le plus difficile, l'essentiel en musique*, comme Mozart le dit lui-même, sans doute c'est à ses propres dons qu'il le doit — à ce qui lui a été départi de la lumière où vivent les anges ; mais du moins l'esprit français, par certains de ses traits dont la nature de Mozart se trouvait heureusement dispensée d'acquitter la fréquente rançon, a-t-il pu hâter l'éclosion de ces dons admirables (1).

★

Mais en dirait-on plus encore sur la relation de Mozart avec la France, il arrivera toujours un moment où on est amené à prendre de cette musique une vue plus haute, et où par consé-

(1) « Il nous paraît hors de doute, lit-on dans le *Mozart* de Wyzewa et Saint-Foix, que la France lui a donné, et à deux reprises, en 1764 et en 1778, aux deux périodes les plus décisives de sa formation, une discipline d'esprit sans laquelle son œuvre n'aurait été, probablement, ni moins originale ni moins belle, mais n'aurait pas eu l'exquise perfection qui la distingue de toute autre musique » (t. I, p. 53).

quent l'hommage français doit transcender sa propre perspective. Après tout la création mozartienne représente la plus opulente synthèse que l'histoire de l'art puisse produire. Ne recueille-t-elle pas en elle-même, pour en faire son miel inimitable, toutes les essences d'un siècle plus fertile en maîtres que tous les autres, de Jean-Sébastien et de Philippe-Emmanuel à Vivaldi et à Scarlatti, de Rameau et de Gluck à Hændel et à Joseph Haydn? Du nord au midi et de l'est à l'ouest, pas une des traditions musicales qu'elle n'absorbe, et même, selon le mot d'Henri Ghéon, qu'elle ne « civilise » : elle « élargit l'art français, ennoblit l'art italien, fortifie et règle l'art allemand (1) ». Pas une des formes qu'elle ne fasse jouer à son point de perfection ; pas un des genres qu'elle n'illustre et ne fasse progresser. Elle ébauche même le temps qui la suivra, comme si, dans ce bel automne classique que sa musique baigne d'une lumière d'or, Mozart avait aussi pour mission de préparer le *Vorfrühling* de l'âge romantique, avec des tourments qu'on dirait déjà beethovéniens et de tendres mélancolies d'amour qui annoncent Schubert.

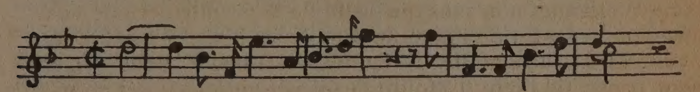
Je n'ai pas à refaire dans le détail, après tant de profonds travaux, le bilan des années de voyage et d'apprentissage du jeune Wolfgang, non plus que celui de la grande période viennoise, où le destin de l'homme semble se durcir à mesure que sa vocation s'accomplit. Il faudrait d'ailleurs, pour décemment parler de l'œuvre, toute la science musicale ; et ceux-là mêmes de ses plus fervents biographes pour qui elle ne garde plus de secrets semblent souvent désespérer de rejoindre par l'intelligence l'extraordinaire qualité d'amour qu'inspire Mozart à quiconque vit de sa musique, fût-il de tous le plus inculte. Qu'on me permette seulement, survolant tout cela dans ce qui ne peut être qu'une idée de synthèse — et sans vouloir moindrement déposséder l'Autriche de ce Mozart qu'elle seule de toute évidence pouvait recevoir ici-bas — d'insister un instant sur la signification européenne d'une œuvre qui prend partout son bien pour devenir plus sûrement le bien de tous.

Voyons-le sur les routes, ce jeune créateur caché sous des dehors d'enfant prodige dont il aura tant de peine à se racheter de son vivant. Munich, Vienne déjà, la route allemande de Paris. Il vient tout juste de s'imprégner des clavecinistes français que le voici découvrant outre-Manche, à huit ans, la beauté de l'*opera seria*, les masses chorales, les oratorios

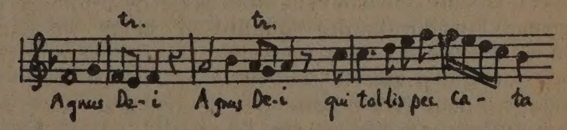
(1) *Promenades avec Mozart*, p. 457. Le livre de Ghéon reste un chef-d'œuvre d'intelligent amour, qu'on souhaiterait seulement plus juste pour l'immense Beethoven.

de Hændel, l'avenir du piano. Schobert, Silésien francisé, l'avait ouvert à un certain rêve intérieur ; Jean-Chrétien Bach, Saxon de Londres, va lui révéler, au-delà d'un charme tendre qui ne le quittera plus, les formes du concerto et de la symphonie, toutes prêtes, et qui n'attendent plus qu'une âme (1).

Voyages toujours. A peine a-t-il le temps de décanter un peu tout cela dans la calme Hollande, de retrouver Paris, de se retrouver lui-même à Salzbourg, de s'y recharger solidement de musique religieuse et de musique instrumentale à l'allemande que le voici, à douze ans, à même de se nourrir sur place de la grande symphonie viennoise, que les voyages italiens ne lui feront pas oublier longtemps. Irremplaçable apport d'ailleurs de ces voyages : la science du contrepoint puisée chez le P. Martini, mais surtout l'abondante révélation de l'opéra italien, clef d'un domaine où Mozart est sans rival : la musique de théâtre et de chant. Il fallait sûrement cette expérience italienne (complétée par la leçon de Gluck) pour que la voix humaine, aimée et traitée pour elle-même, devînt ainsi cette valeur musicale suprême où, qu'il s'agisse d'exhaler le tourment de l'amour ou d'entrouvrir le ciel à force de l'implorer, que ce soit dans la plainte de donna Elvire abandonnée,



ou dans l'*Agnus Dei* de la *Messe du Couronnement*,



toute l'âme semble se ramasser dans la caresse, le sanglot ou la supplication.

Et il y aura Mannheim, et de nouveau le style instrumental ; il y aura Munich, et Paris encore ; il y aura Vienne, et Prague, et Vienne toujours, ingrate et nécessaire. Il y aura Jean-Sébastien Bach et la joie totale, Joseph Haydn et la vraie symphonie. Que n'y aura-t-il pas à puiser dans la richesse du monde, pour qui a reçu le don de rester un enfant en se mêlant aux œuvres et aux passions des hommes !

(1) Le *Mozart méconnu* de Jean Witold invite à mettre également au compte du « Bach de Londres » une ressource dont Mozart saura tirer d'étonnants effets : l'intervention du ton mineur dans une œuvre écrite en majeur. *Cosi fan tutte*, cet ouvrage dont la vraie couleur musicale est loin de correspondre au sujet, en fournira de pathétiques exemples.

★

Mais ce tour d'horizon est déjà trop long, et il faut plutôt admirer l'enchaînement ironique et profond des voies que le destin terrestre élu pour ce messager du ciel avait disposées, non seulement pour le faire naître au carrefour de l'Europe, mais aussi pour le faire entrer si jeune en possession d'un tel héritage. L'universalité de Mozart est d'abord l'universalité de ses racines. Admirons pour cela que Léopold Mozart, le père, ne se soit pas contenté de lui enseigner tranquillement son métier dans ce musical Salzbourg dont il était écrit que Wolfgang, avec cette fierté des humbles, devait se séparer tôt ou tard, à une heure que l'inconscient Colloredo se chargerait bien de faire sonner.

Et considérons aussi cet enfant qu'on exhibe sous un habit de virtuose, qu'on promène de ville en ville, qu'on expose corps et âme à mille dangers, à mille fatigues. Comment ne pas frémir d'imaginer une telle forcerie? Or, le point est justement qu'on ne saurait imaginer pour le jeune Mozart plus nécessaire école. Son génie a besoin de ces *Wanderjahre* pour se rejoindre lui-même à travers tout ce qu'il doit apprendre et que nulle ville ne lui enseignerait à elle seule. Et l'on s'étonnera moins aussi, voyant tout cela comme nous pouvons le voir, de la docilité d'esprit qu'il ne cesse de montrer, ainsi que d'une capacité d'imitation qu'on n'attendrait pas de cet inventeur inépuisable de thèmes (1). Mais les choses sont ainsi avec Mozart ; tout a sa raison d'être dans cette brève existence, et jusqu'à une certaine absence apparente de relief personnel, comme si ce pur créateur avait mieux à faire que de cultiver son moi humain, comme s'il sentait d'instinct que sa musique devait parler toutes les langues pour pouvoir les dépasser toutes et résumer en elle, en exil sur la terre, l'homme éternel ; et c'est pourquoi l'on ne s'étonnera pas non plus que la mort lui soit apparue si vite comme « le vrai but final de notre vie », la *véritable et parfaite amie de l'homme* (2). Il y a quelque chose de franciscain dans cette ouverture à la mort, dans ce dépouillement spirituel de notre frère Mozart.

On pourrait faire des remarques analogues sur tout ce qui lui arrive, et tout ce qui lui manque, sur l'argent qui fait défaut, sur la gloire qui se dérobe, sur l'amour qui ne le comble pas, sur Aloysia qui n'est pas pour lui, sur Constance qui se

(1) *Je puis entreprendre et imiter tous les styles de composition* (*Lettres*, édition Curzon, t. I, p. 160).

(2) CURZON, t. II, p. 230. — Dans son beau livre sur « Don Juan », Pierre-Jean Jouve montre avec profondeur le sens de la mort dans l'opération du génie de Mozart.

donne si peu, ou qui a si peu à donner, sur cette famille Weber justement qui est son étrange partage, sur ces curieux personnages, Lorenzo da Ponte, Schikaneder, nécessaires acolytes pourtant de ses plus hauts achèvements lyriques. Chaque fois la même conclusion s'imposerait d'une mystérieuse nécessité de sa vie, telle qu'elle fut, pour son œuvre, telle qu'elle devait être. Et cela le doux Mozart le savait tout le premier, lui chez qui on ne trouve pas l'ombre d'un murmure. Dans ses lettres, où nous le voyons si ouvert, et même si découvert devant la vie, combien de fois ne répète-t-il point que Dieu sait mieux que nous ce qu'il nous faut, qu'il n'est rien de ce qui nous arrive qui finalement ne soit pour notre bien. *Je ne suis pas insouciant*, dit-il dans une de ces lettres où il peut se montrer d'une gaieté folle, *je suis seulement préparé à tout événement, ce qui me permet d'attendre et de supporter tout avec patience* (1).

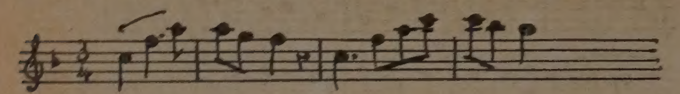
Humble résignation de Mozart. Une seule fois nous la voyons se troubler, vers la fin. Et c'est pourquoi aussi, malgré l'explication toute simple de la chose, on ne peut s'empêcher de tressaillir avec le pauvre Mozart épuisé devant cet inconnu vêtu de gris qui lui transmet sans mot dire la commande d'une messe de *Requiem*, et qui reparaît plusieurs fois, aussi mystérieux, de plus en plus pressant. A quelques semaines de la mort, qui cette fois vient pour lui, comment Mozart ne verrait-il pas dans cet étranger l'envoyé de l'au-delà? *J'ai la tête perdue, je suis à bout de forces et ne puis chasser de mes yeux l'image de cet inconnu. Je le vois continuellement, qui me prie, me sollicite et me réclame impatiemment mon travail.*

Lettre déchirante. Lisons-la jusqu'au bout ; elle est presque son testament. *Je continue, parce que la composition me fatigue moins que le repos. Au surplus, je ne veux plus rien prendre à cœur. Je le sens à quelque chose qui me prouve que l'heure sonne. Je suis sur le point d'expirer. J'ai fini avant d'avoir joui de mon talent. La vie, pourtant, était si belle, la carrière s'ouvrait sous des auspices tellement fortunés!... Mais on ne peut changer son propre destin. Nul ne mesure ses propres jours; il faut se résigner : il en sera ce qu'il plaira à la Providence. Je termine : c'est mon chant funèbre et je ne dois pas le laisser imparfait* (2).

Le Mozart qui écrit ces lignes qu'on ne peut lire sans un frisson n'a pas trois mois à vivre. C'est bien à son propre *Requiem* qu'il va se mettre ; et dans ce même temps, à ce comble de lassitude, assiégé de soucis vulgaires, privé de son absente Constance pour qui ses lettres se font à peine moins enjouées que de coutume, il saura encore écrire, outre l'ou-

(1) CURZON, t. I, p. 127.
(2) CURZON, t. II, p. 305.

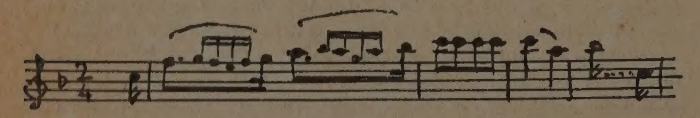
verture de *la Flûte*, outre une cantate maçonnique et un *Adoremus te* pour quatre voix, ce merveilleux concerto pour Stadler, poignant dans l'envol et la retombée chaque fois d'un cri qui, en quatre mesures toutes simples :



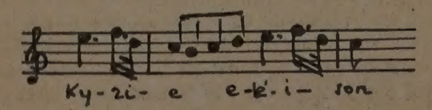
élève au ciel toute la détresse de la terre et obtient qu'elle soit entendue, dût ce cri se briser lui-même à force de tendresse implorante.

Thème d'une grande beauté, plus émouvante encore pour qui songe que ce concerto pour clarinette porte dans le Kœchel le numéro 622... Mais il y a tant de thèmes de cette sorte chez Mozart que. finalement, si l'on essaie de comprendre ce qui bouleverse ainsi dans cette musique si claire, on est conduit à une idée aussi éloignée que possible de celle qu'on se faisait jadis, qu'on se fait souvent encore d'un Mozart léger et charmant. Non certes qu'il faille tomber dans l'autre excès de dédaigner le délice que Mozart dispense *aussi* à qui lui demande avant tout les airs ou les menuets d'une flûte enchantée. Et la grâce est chose en soi trop précieuse, à supposer qu'elle ne mène à rien d'autre, pour que nous ne devions pas savoir gré à celui dont on a dit qu'il était *la musique même* d'en rester le pur témoin dans la barbarie de ce monde. Mais sans nier aucune des vérités sensibles de Mozart, il faut bien reconnaître que sa vérité la plus vraie réside sur un autre plan, auquel d'ailleurs sa musique de théâtre nous fait accéder aussi bien que ses compositions instrumentales ou vocales.

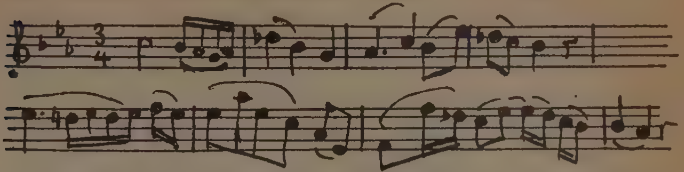
Une telle vérité, il semble qu'elle s'entrouvre au centre d'un espace moral que délimiteraient, entre bien d'autres, des thèmes comme ceux du *Quintette en sol mineur* (K. 515) — si bien analysé par Ghéon — comme l'andante du *Concerto de piano en la* (K. 488) ou celui de la *Symphonie en ut* (K. 338).



ou le kyrie de la *Messe du Couronnement*



ou encore, dans ce *Cosi fan tutte* que Marcel Brion n'a pas tort de tenir pour l'œuvre la plus douloureuse de Mozart, l'admirable duo qui commence ainsi :



Pour autant qu'on ose approcher de tels mystères spirituels, elle me paraît, cette vérité supérieure de Mozart, du même ordre que celle qui émane de l'ultime concerto que je citais, comme elle tragique et lumineuse à la fois : tragique, comme la beauté, s'il est vrai que celle-ci, selon le mot de Pierre van der Meer, est toujours le chant d'une privation — lumineuse, dans la mesure où sur la privation même rayonne une assurance. C'est toujours finalement le même secret que la phrase de Mozart cherche à nous dire, soit qu'elle s'élève d'une âme qui se résume avant de se confier à la mort, soit qu'elle s'exhale d'un cœur souffrant, aimant et avide d'être aimé, malheureux d'un besoin d'une tendresse que rien ne comblera, mais qui voit que les choses sont ainsi, qui comprend que la relation de deux êtres dans l'amour comporte nécessairement pour l'un d'eux l'injustice (la grâce aussi) d'aimer plus et d'être moins aimé, et qui enfin, sous cette douloureuse clarté, se résigne, se donne et s'il le faut pardonne.

Le miracle avec Mozart est que son chant, qui exprime cette condition de l'homme, reçoive d'une certaine manière le pouvoir de la transformer. Ce qui sans elle serait tourment ou dérision, comme dans *Cosi fan tutte*, découvre par elle la voie d'une miséricorde possible. Au plus sombre de la solitude, l'âme humaine dans la musique de Mozart reconnaît ses compagnes d'infortune; souffrant par elles et avec elles, elle leur accorde le pardon qu'elle sait devoir pour elle-même aussi invoquer. Purifiée par sa propre épreuve, elle s'élève à ce point où l'acceptation, naturelle au doux Mozart, ne fait plus qu'un avec la commisération.

L'on comprend que Mozart sache, comme le dit Carl Schuricht, *sourire malgré les larmes*. Son chant apaise les douleurs qu'il exprime ; non point qu'il les *enchante*, comme Wagner : il les désarme en les éclairant. Et s'il reflète tant de lumière, c'est parce qu'il a fait l'ascension de l'amour ; c'est parce qu'il est entré dans le règne de la charité, qui seul peut vaincre le mal. C'est pourquoi aussi, purifiant les passions qu'il confesse, à ceux qu'elles éprouvent il peut dire à sa manière les paroles qui rendent la vie : *et maintenant, allez en paix.*

JACQUES DURON, Directeur du service des Lettres.

L'humain Mozart

d'après sa correspondance (1)

Personne, de tous ceux qui me connaissent, ne peut dire que je sois chagrin ou triste dans ma conversation. Je remercie chaque jour mon Créateur pour cette félicité et la souhaite cordialement à mes semblables. (1787).

TOUT d'abord, il y a le décor. Une mine de renseignements pour qui voudrait savoir comment on correspond, on voyage, on s'habille, on se soigne et on trépasse au XVIII[e] siècle. La poste coûte cher, et souvent les lettres se perdent. Parfois, c'est le valet à qui on les confie qui empoche l'argent et jette le message au ruisseau. Et les diligences, quelle lenteur ! En Italie, Mozart meurt de sommeil. Revenant de Paris, il craint les promiscuités qu'il faut supporter et avec lesquelles il n'a rien en commun, sinon le véhicule. Il place ses mains sous son derrière tant il souffre des secousses : *J'ai voyagé avec le courrier. Mais j'en ai le siège et tout ce qui s'ensuit si brûlant, qu'il m'eût été impossible de le supporter davantage.*

S'habiller est une lourde charge financière et une énorme perte de temps. Les musiciens reçoivent souvent pour salaire des florins plus un habit. Mozart consacre des heures à se faire friser. Sa servante n'est pas des meilleures. Elle boit trop de vin et va jusqu'à vomir dans son lit. Quand enfin, on est malade, il n'y a que la purge ou la saignée qui puisse vous sauver... à moins qu'elle ne vous tue. Il y a bien ces étranges remèdes dont Mozart donne la recette à son père : *Prenez de la graisse à essieux enveloppée dans un petit papier et portez-la ainsi sur la poitrine...; puis mettez aussi dans un papier un osselet de cuisse de veau et pour un kreutzer de racines à vertiges et portez-les sur vous dans un sachet*, mais il n'est pas toujours facile d'appliquer ces sublimes principes.

Passons aux scènes de genre. Les mêmes dont tant de peintres du XVIII[e] siècle nous ont conservé le souvenir : *le Concert profane* ou *spirituel, la Leçon de musique.* Mozart court le cachet et enseigne le piano. En *tournées*, il calcule ses frais de déplacement, ne pousse pas plus loin ses voyages

(1) Les citations des lettres de Mozart ont été distraites de la correspondance établie par Curzon et publiée aux éditions Plon. (Nouv. édit. 1956.)

s'il n'est pas assuré de rapporter beaucoup d'argent. Il y a aussi les obligations de la civilité qu'il faut pratiquer à l'égard des élèves qui vous sont le plus étrangers et que parfois l'on ne voit même pas, car la civilité est une vertu d'antichambre : *Si une princesse n'est pas d'humeur à recevoir... on a l'honneur d'attendre.*

Le voici à Paris chez la duchesse de Chabot. Elle le fait attendre une demi-heure, puis encore une heure dans un salon glacé où elle-même et des amis dessinent. *Je me mis enfin à jouer*, raconte Mozart, *sur ce misérable et détestable piano-forte. Mais le plus vexant, c'est que Madame et tous ces messieurs n'interrompirent pas un instant leur dessin, mais le poursuivirent tout le temps, en sorte que c'est pour les sièges, les tables et les murs que je dus jouer.* Il est en effet courant que, plutôt que d'écouter la musique, *les gentilshommes prennent une prise de tabac, se mouchent, se raclent la gorge ou commencent une conversation.*

Il arrive fréquemment que Mozart tienne sa partie dans un concert où les autres instrumentistes tiennent bien mal la leur. *J'aurais volontiers continué à jouer du violon, mais j'étais si mal accompagné que j'en avais la colique.* Ou bien : *Il n'était pas en état de jouer quatre mesures de suite sans se tromper; il ne trouvait pas son doigté; il était tout à fait brouillé avec les soupirs...* On croirait entendre le neveu de Rameau : *Sol, sol, sol, Mademoiselle, c'est un sol!*

Le métier de Mozart se reflète tout entier dans quelques termes qui se retrouvent de lettre en lettre : se faire *coïonner* (par l'archevêque de Salzbourg) ; quêter et recevoir un *présent* (il a cinq montres dont aucune ne marche) ; à défaut d'argent, *se faire de l'honneur.* Et quelquefois la révolte gronde. Mozart prend des résolutions : *Je ne veux absolument rien écrire, que je ne sache d'abord ce que j'y gagnerai.* Il a ce cri à la fois résigné et sain, puisqu'il ne songe qu'à entretenir décemment sa famille : *Gagner autant d'argent que possible : après la santé, c'est encore ce qu'il y a de mieux.* Enfin, l'essentiel de son tourment, de sa revendication sociale, s'exprime par ces mots qui lui échappent à propos de Salzbourg : *Je suis tout... et puis, parfois, rien du tout!*

Je l'ai laissé entendre. Considéré dans ses rapports matériels avec son époque, Mozart n'est pas autre chose qu'un second neveu de Rameau. Pauvre diable, tantôt au bas bout, tantôt au haut bout de la table, mêlé à la valetaille puis à la noblesse, rejeté comme *un gueux, un pouilleux, un crétin*, mais bouffon indispensable à la distraction et à la réputation des grands. Pourtant, habité déjà par un sentiment profond de décence bourgeoise, il désire non être entretenu, mais payé selon ses

mérites. *Le cœur ennoblit l'homme*, écrit-il ; *et si je ne suis pas un comte, j'ai peut-être plus d'honneur dans l'âme que bien des comtes*. Voilà Figaro à Vienne, qui, le 20 juin 1781, montre le bout de l'oreille.

Étrange XVIII[e] siècle, à la fois poreux et stable, où les larbins sont des génies et envahissent les salons, où l'aristocratie ne s'efforce plus d'acquérir ou de mériter ses privilèges, mais en jouit avec un étrange mélange de liberté d'esprit et de sadisme. On ne s'étonnera pas que le personnage de Diderot se soit cru autorisé à toutes les témérités de langage, à toutes les anticipations, en même temps qu'il se montre résigné à tenir la comédie sociale pour une condamnation sans appel, éternelle.

Mais toute ressemblance disparaît entre Mozart et le violoneux, dès que l'on considère le premier non plus de l'extérieur, mais de l'intérieur. Tandis que le neveu de Rameau se ronge les ongles dans sa mansarde à attendre le génie, Mozart a du génie. En un mot, l'un est vide, l'autre est plein et son assurance n'est pas sans rappeler celle de Léonard de Vinci ou du Greco. *Voici comment j'établirais mon engagement avec le comte Seeau*, écrit-il : *je livrerais tous les ans quatre opéras, les uns* buffe, *les autres* serie. Il déclare à un jeune noble dont les basses moqueries l'ont mis en colère : *Il m'est plus facile d'obtenir toutes les décorations (que vous pouvez recevoir) qu'à vous de devenir ce que je suis, quand vous mourriez et ressusciteriez deux fois*. Ailleurs, il s'écrie : *Dans tous les opéras qui, à notre époque, pourront être représentés, avant l'achèvement du mien, pas une seule idée ne ressemblera à l'une des miennes, j'en suis bien tranquille!*

Orgueil de prédestiné? J'en doute fort. Mais bien plutôt assurance d'habile artisan, pareille à celle du bricoleur qui vous dit encore aujourd'hui : *Ayez confiance, j'en fais mon affaire*. Il est bon de rappeler que depuis sa plus tendre enfance, Mozart vit dans la familiarité de son talent, ne s'étonne plus de lui-même, s'amuse de ses performances. A quatorze ans, il mande à sa sœur : *Dès que j'aurai fini cette lettre, je terminerai une symphonie que j'ai commencée*. Une autre fois, il explique tout uniment qu'ayant composé une sonate pour piano et violon entre onze heures et minuit, et n'ayant pas eu le temps de noter sa partie, il l'a exécutée par cœur sans l'avoir jamais écrite. Il vaudrait mieux parler d'une modestie qui consiste à considérer tout cela comme de la simple maîtrise. Mozart vit encore dans un naïf respect du métier, quand d'autres parlent déjà d'élections fatales. D'où le sublime de l'inspiration que bien avant les romantiques, Diderot a introduit dans la littérature. Première manifestation de

l'artiste mage dont Mozart ne partage pas les préjugés.
Au contraire, il intègre son talent au sein d'un ordre moral qu'en songeant à Rousseau, nous rapprocherions d'un certain déisme et de la comédie dite larmoyante. (Mozart lui-même nous y autorise, puisqu'il se désigne plusieurs fois comme *un niais d'Allemand.*) Écoutons-le prêcher avec sa bouleversante naïveté : *Plus les enfants ont reçu de talents de Dieu, plus ils sont tenus d'en faire usage, afin d'améliorer la situation de leurs parents et la leur.* Ce à quoi répond tout au long de la Correspondance le *leitmotiv* dont je ne relève que cette variation : *Mon principal dessein a été, est et sera toujours de faire tout mon possible pour que nous soyons bientôt réunis et heureux.*

Si l'usage que Mozart pense faire de son génie est louable, il est clair que sa cause première ne peut procéder que de la sagesse divine. *Le bon Dieu,* comme il dit. Non un Dieu qu'on cherche dans la souffrance, l'orgueil et qui voisine sans cesse avec le doute, mais un Être Suprême, père des familles humaines, présent en toutes choses et dont on peut même dire qu'il nous a donné la mort pour amie : *Comme la mort (à y regarder de près) est le vrai but final de notre vie, je me suis, depuis quelques années, tellement familiarisé avec cette véritable et parfaite amie de l'homme, que son image, non seulement n'a plus rien d'effrayant pour moi, mais m'est très apaisante, très consolante!* On pense aux *Laudi* de saint François d'Assise.

Nous voici maintenant tout près non pas tant du christianisme que d'une sorte de religion de la nature dont toutes les apparences mauvaises ne sont que des épreuves au double sens du terme : occasion de souffrir et occasion d'accéder à un plus haut destin. C'est ce dogmatisme philosophique réchauffé par le cœur, cette sagesse lyrique faite à la fois de résignation et d'une extraordinaire capacité d'affliction dont les accents m'ont toujours frappé dans la musique de Mozart. Nous pénétrons l'un des miracles de ce génie. Mozart léger, primesautier, joyeux, la pureté même de Mozart ne sont pas les mots qui conviennent pour définir la chose. Il s'en explique lui-même : *Je ne suis pas insouciant. Je suis seulement préparé à tout événement...* Il semble avoir compris que de même que tous les tons sont dans la musique, tous les sentiments et tous les accidents bons ou affreux sont dans la vie. Non confondus, mais juxtaposés, enchaînés les uns aux autres par des modulations étrangement brèves. On est entraîné de l'un dans l'autre, on est successivement, mais pleinement en chacun d'eux et on ne les subit pas, car on a accepté une bonne fois de les vivre sincèrement. La versatilité de Mozart vient de ce qu'il se sait capable de devenir tour à tour ce que le

sort lui impose. Heureux sans excès ni vulgarité, dans les normes du bon goût ; malheureux sans tricherie ni échappatoire, sans exhibitionnisme, désespoir ni torsion de l'esprit, dans des limites toujours naturelles. Sa plus haute vertu est peut-être d'avoir su non pas tant être le musicien de la joie, car il y a dans tout optimisme quelque chose de tonique et de vivifiant, mais le musicien de la douleur droite et de la tristesse sans dégradation.

Et cela expliquerait que Mozart ait été à la fois si représentatif de son temps, si complaisant, comme il l'avoue lui-même : *Avec ma complaisance, je me suis acquis amitié et protection*, ou bien : *Car c'est mon habitude d'être à l'égard des gens comme ils sont au mien*, et d'avoir à tel point échappé à son époque. On tient presque toujours paradoxalement les opposants à leur siècle pour des hommes de leur siècle. A l'inverse, Mozart est de tous les temps. Pourquoi donc? Par sa vulnérabilité et sa crédulité à son temps.

Tout cela cependant n'est encore qu'une manière d'introduction, et qui aurait pu nous conduire sur de fausses pistes. Ne s'interrogeant pas sur son génie, il est clair que Mozart ne s'est non plus jamais interrogé sur son être, que nous venons abusivement de chercher à définir. Mozart ne s'analyse pas, ne se complaît pas en lui-même, ne joue ni ne compose jamais pour sa délectation ou son édification propres. *Donnez-moi le meilleur piano d'Europe*, écrit-il, *mais, pour écouter, des gens qui ne comprennent ou ne veulent comprendre rien, qui ne sentent pas avec moi ce que je joue, j'en perdrai toute joie à jouer*. Ce qu'il a à exprimer ne se trouve pas seulement en lui ou dans les nuées de l'absolu et de l'art pur. Il ne souhaite pas étonner ni éblouir comme Clementi, mais se faire comprendre. Son chant, s'il vient tout droit du cœur, doit aller tout droit au cœur. Sa plus belle vertu est que ce chant peut traverser l'entre-deux qui sépare le compositeur de l'auditeur, l'homme de l'homme. C'est un message, une musique-effusion. *Parmi tant de défauts*, avoue Mozart, *j'ai celui-ci : de croire toujours que les amis qui me connaissent me connaissent*. Et dans une lettre à sa femme, écrite à la suite d'une querelle, il la supplie en ces termes pour effacer tout malentendu : *Ressentez vous-même... Ayez de la sensibilité!* Cette prière est d'importance et rend un son qui enveloppe toute la vie de Mozart. Si les autres en effet ne sentent pas, à quoi sert au musicien d'écrire de la musique?

Ainsi s'explique que toute l'œuvre de Mozart se résume en dernière analyse dans les trois mots qui reviennent sans cesse au cours de ses lettres : les idées, *il gusto* (le goût), *l'effetto* (l'effet). Les idées, c'est-à-dire le jaillissement de l'inspiration

sans lequel rien n'est possible et en lequel Mozart a une confiance illimitée — la confiance en soi dont nous parlions tout à l'heure. Le goût, c'est-à-dire la foi en l'existence d'une certaine disposition générale du siècle à aimer la bonne musique, la conviction qu'une sorte de naturel musical habite chaque homme, dont il faut respecter les normes pour être vraiment grand. *M. Graf... se tenait là comme quelqu'un qui a toujours cru être tout à fait exceptionnel dans ses voyages à travers les tons et qui découvre maintenant qu'on peut être encore plus exceptionnel sans blesser l'oreille.* L'effet, c'est-à-dire le choc qui entraîne l'adhésion du public, sa participation au miracle de l'art, qui est le but final de l'art.

Cette esthétique de la sincérité et de la communion mérite d'être approfondie.

Être sincère, à première vue, c'est n'obéir qu'à soi. Mais j'avancerais plutôt que pour être sincère, il faut au moins être deux. Autant on a confiance en soi, autant il faut avoir confiance dans l'autre, l'avoir reconnu pour son semblable, capable des mêmes émotions. Par bonheur, il est arrivé quelquefois à Mozart de vérifier cette totale identité entre lui-même et son public, entre son intention et la réaction de ceux qui en saisissent le sens. On connaît le fameux paragraphe : *Juste au milieu du premier* allegro *était un passage que je savais bien devoir plaire : tous les auditeurs en furent transportés... et il y eut un grand applaudissement... Comme je savais bien, quand je l'écrivis, quelle sorte d'effet il ferait, je l'avais ramené une seconde fois à la fin... même accueil* da capo.

Mais ces phrases éclairent encore un autre aspect, cette fois paradoxal, de la sincérité. En communiquant avec autrui, Mozart n'est pas spontané. Dans ce cas, il surprendrait, scandaliserait et n'obtiendrait l'audience de ses auditeurs qu'en exigeant d'eux une entière soumission. Soumission certes qui a lieu, mais qu'il n'obtient que par un sacrifice préalable de sa propre personnalité. Il s'incline devant certains schèmes psychologiques qui sont à la fois ceux de son propre esprit et ceux de tout être humain. Il donne à tous ceux qui contribueront à l'exécution de son œuvre, instruments, chanteurs, genre musical, public, l'occasion d'être en valeur. Il abonde avec modestie dans le sens de tout ce qui n'est pas lui. Il fait fi de sa propre nature pour offrir la possibilité au *bon naturel* de se révéler. Je crois me souvenir que Balzac a écrit quelque part une phrase qui éclaire ce processus de redécouverte de soi dans l'autre : le génie consiste à être comme tout le monde... *J'aime qu'un air*, affirme Mozart, *soit exactement adapté aux moyens de celui qui le chante, comme un habit bien fait.* Il note à propos d'un oratorio à composer : *Je l'aurais volontiers écrit*

à l'avance car je connais toutes les voix d'ici. Il décrit ainsi une partie d'un de ses opéras : *C'est vraiment tout ce qui convient à un final d'acte... plus on fait de bruit, mieux cela va.*

Quoi d'étonnant dès lors qu'il ait toujours considéré l'opéra comme le seul genre où il pourrait donner sa mesure. Genre où ses sentiments se donneront libre cours et qui déclenchera dans la salle des émotions toutes pures, genre qui fait appel à la voix humaine, le plus naturel des instruments. Mais genre qui oblige aussi à subir des situations psychologiques, qui conduit à s'identifier avec des personnages qui ne sont pas nous-mêmes, et prompt à recouvrir tous les publics jusqu'à ce public ingrat, mondain, futile, distrait, aux antipodes du sérieux que Mozart met dans son *Don Juan* ou sa *Flûte enchantée.* A seize ans, le jeune compositeur confie à sa sœur : *Toutes mes idées sont concentrées sur mon opéra, et je cours le danger de t'écrire, en guise de phrases, tout un air.* Plus loin : *Entendre seulement parler d'un opéra, être seulement au théâtre et entendre chanter... oh! me voilà déjà tout hors de moi!* Et à Paris, en 1778 : *Souvent, quand je me figure que les choses vont bien pour mon opéra, je sens tout mon corps comme en feu, et je tressaille des mains et des pieds...*

Finalement, on pourrait conclure que l'opéra a été non seulement sa forme d'expression privilégiée, mais que sa vie elle-même fut une sorte d'opéra. Il ne s'agite pas parce que son temps le veut ainsi, il ne va pas de succès en échecs et d'échecs en succès parce que la vie est ainsi faite, mais il y a en lui et en les autres comme un Bien immanent qui cherche à se joindre, à communiquer, à se confondre, ainsi qu'un couple d'amoureux pressés de se retrouver et qui ne parvient à l'union, à la consonance qu'à travers les *imbroglios* et les reconnaissances de la comédie. La joie par la souffrance? Non : la pureté par le faux.

Mozart pourrait servir à la revalorisation d'un baroque où rien ne compte que l'expression, mais non pour celui qui s'exprime : pour ceux devant qui on s'exprime. Personne n'a plus que lui fondé son œuvre sur l'égalité de tous les hommes face à l'art. Personne n'a mieux prouvé que le cœur pouvait être *la chose du monde la mieux répartie.*

GEORGES PIROUÉ.

Mozart et les siens

L'ENFANCE du *petit prodige* est une période sans mystère qui ne vaut plus qu'on s'y arrête. Elle est en quelque sorte hors le monde et hors le temps, comme toute vie d'enfant, et, à ce titre, relève du conte de fées ou de la *Bibliothèque de ma fille.* Cette période n'est pourtant pas sans importance : on y peut déjà relever des éléments intéressants, tels ce besoin d'affection du petit Mozart, son sentiment que l'étranger est souvent plus accueillant que la mère patrie, et, dans un domaine beaucoup plus décisif, la rencontre, grâce aux soins du père-pédagogue, de tout ce qui compte dans le monde musical du temps.

Mais cela, étant acquis, on peut encore s'interroger sur la psychologie de ce jeune homme qui vient de rompre définitivement avec la cour du prince-archevêque de Salzbourg.

Par cet extraordinaire acte de courage pour l'époque, Wolfgang affirme sa foi dans son propre génie. Avec une force de décision qu'on ne retrouvera pas toujours dans le cours de sa vie, il rejette la société et s'affirme, non en réaction contre elle, mais au-dessus d'elle, au-dessus des intrigues et des modes passagères, et bien plus que lui-même, c'est sa musique qu'il entend placer ainsi hors d'atteinte. Cette confiance dans son œuvre ne se démentira pas. Jamais la *Correspondance* ne trahira sur ce point une faiblesse, une hésitation. Il pourra avoir des scrupules momentanés, retenir quelques jours son jugement, mais il tisse sa soie avec la sécurité d'un maître ouvrier qui connaît l'excellente qualité de son travail.

Mozart est aussi un jeune homme pauvre du XVIII[e] siècle, un petit Autrichien sans fortune, fils d'un serviteur-musicien d'archevêque, petit-fils d'un relieur et d'un humble bureaucrate de la cour, petit neveu d'ouvriers maçons. Pendant son bref séjour à la cour, il a été, à la lettre, relégué à l'office avec les autres larbins. Il n'a plus rien à faire avec le légendaire

enfant prodige, et quand on le congédie, c'est comme un vague membre de la valetaille, avec un coup de pied au cul.

A cet instant, refuser de rentrer en condition, c'est s'insurger contre sa situation sociale de domestique, tabler sur un éventuel succès, accepter à coup sûr la pauvreté et l'insécurité.

On sait que la rupture avec l'archevêque ne se fit pas d'un coup, et que le colérique prélat essaya même d'arranger les affaires. Mozart ne voulut rien entendre, car pour lui le temps était venu de trancher dans le vif, de séparer nettement l'enfant, toujours tenu en lisière qu'il ne pouvait cesser d'être à Salzbourg, de l'homme qu'il se sentait devenir. C'est pourquoi l'installation à Vienne, même dans des conditions difficiles, est pour lui une libération.

Ses moyens de vivre sont plus que médiocres, il court le cachet, donne des leçons à des dames de la société qui le paient mal. *Pour ma plus grande prostitution, je me ferai donner aussi quelques morceaux à piocher et il se pourra que je puisse les écorcher ainsi à* prima vista, *car je suis un tapoteur-né et ne peux arriver qu'à pianoter quelque peu.* (Le peu d'argent qu'il gagne lui file entre les doigts, car il n'a jamais su tenir un compte.) Le reste du temps, il le passe à composer avec acharnement, ou à se rendre à ces réunions d'académies, dont le rôle est si important à l'époque. Cet acharnement au travail n'empêche que, dès l'installation de Wolfgang à Vienne, son père, Léopold, et ses correspondants, le soupçonnent de n'être venu s'installer dans la capitale que pour s'amuser, perdre son temps avec les filles.

Faisant la part de l'exagération, il y a lieu de penser que l'attitude de Wolfgang avait de quoi inquiéter ces gens sérieux. Son goût pour ce que nous nommerions aujourd'hui le flirt, son besoin naturel d'être aimé et entouré de présences féminines, son amour réel pour Aloysia Weber, coquette arriviste, excellente chanteuse, mais poupée sans âme, ses demi-aventures avec telle adolescente de Salzbourg et surtout avec la petite cousine d'Augsbourg, Maria Thekla, ont de quoi mettre les grandes personnes sur le qui-vive.

Marcel Brion a raison de dire qu'il n'y a pas là de quoi s'alarmer, non plus que d'exagérer l'*obscénité* des lettres à Maria. Nous pensons qu'il faut aller plus loin et affirmer que cette liberté de parole est parfaitement trompeuse.

Wolfgang, dans ses relations avec les jeunes filles, les femmes qui l'entourent, comme dans tout son comportement social, n'appartient absolument pas à notre siècle, et ce n'est que dans la perspective de son temps qu'on peut retrouver un peu de sa vérité. On a un peu honte d'être contraint d'énoncer pareille évidence, cela est pourtant nécessaire. Wolfgang

est entièrement de la fin du XVIIIe siècle autrichien et à ce titre, échappe toujours par quelque côté. Notre propos étant d'essayer d'éclairer quelques aspects de ce personnage d'une autre planète, on nous excusera si nos efforts ne sont pas entièrement couronnés de succès.

Pour grossir singulièrement les choses, nous voyons d'une part, dans ce milieu très catholique et d'une intégrité morale absolue, la génération des parents, toujours un peu puritains et morigénants, soumis aux catégories sociales établies et attachés à la notion de la stabilité des emplois, désireux de guider les jeunes vers un mieux-être conçu en fonction d'un équilibre social dont ils ne peuvent mesurer la fragilité. En face, une jeunesse marquée, même inconsciemment, par les libertés qui se font jour et le sentiment très vif — même quand il ne s'exprime pas clairement — de la décomposition du vieux monde. Deux pôles d'un même instant de l'histoire incarnés ici, par Léopold, le père, toujours grondant, revêche et insipide, raison raisonnante selon des règles dépassées, et d'autant plus raidi dans sa conviction qu'il sent sa vérité menacée, qu'il aime son fils de toute sa brutalité de père-pélican, et qu'il a payé bien au-delà du prix sa pitoyable place au soleil moribond ; là, enfin, par Wolfgang, maintenu le plus longtemps possible dans l'état de dépendance paternelle, mais bien de son âge, catholique sans hésitation, idéaliste en diable — comment ne le serait-on pas quand on s'appelle Wolfgang-Amadeus Mozart? — et touché au cœur par l'espoir diffus qui enfièvre sa génération.

Wolfgang n'est pas un intellectuel. Il ne disserte pas sur les idées nouvelles venues de l'étranger. Certes, il écrira des *Noces de Figaro*, d'après Beaumarchais, et il fera partie de la franc-maçonnerie, mais il n'a rien d'un révolutionnaire et d'un théoricien. Il est libéral selon l'esprit du temps ; c'est tout, et c'est bien assez !

Cette liberté lui convient. Toute sa correspondance est écrite d'une plume galopante, peut-on dire. Il écrit n'importe quoi, tout ce qui lui passe par la tête — sauf quand il parle musique — il note la moindre chose, les interjections, les ah ! les oh ! les snaï ! Il truffe ses lettres de petits vers, il s'amuse, il fait le pitre, multiplie les calembours. Il adore plaire, et surtout plaire aux femmes, il leur parle, et, plus encore, leur écrit avec une hardiesse de langage inconcevable aujourd'hui. Sur quoi de graves messieurs ont dressé des hypothèses étonnantes : Mozart ne fut-il pas une sorte de petit don Juan ou de Casanova? Jusqu'où poussa-t-il ses privautés polissonnes avec Maria à qui il écrivait : *Je pourrai vous complimenter dans votre propre noble personne, vous baiser les mains, vous*

embrasser, vous flanquer des claques, vous chatouiller devant et derrière, vous payer par le menu de tout ce que je vous dois, etc?

En fait, Mozart a pris la liberté de langage de son temps, et non la liberté des mœurs. Même dans cette partie de la correspondance encore inédite en français et qu'on juge si scatologique, je doute qu'on trouve réellement matière à réviser le jugement. Le style du XVIIIe est autrement vif, autrement dru que celui de notre temps ; la tradition en est bien établie, qui s'en pourrait formaliser? Quant à la rhétorique amoureuse, ou pseudo-amoureuse, elle obéit, elle aussi, à des règles de plaisanteries éprouvées, parfois assez lourdes, d'où n'est pas exclue la verdeur d'un humour paysan.

Pourtant, le caractère de Wolfgang peut sembler déroutant. De cette liberté de langage avec les femmes qui lui plaisent — ou plutôt les jeunes filles, car il ne s'attaque qu'à celles-ci — il use avec une désinvolture propre à le compromettre, et à les compromettre du même coup. De là à des gestes et des baisers furtifs, peut-être assez osés, il n'y a qu'un pas. L'a-t-il franchi? C'est sans importance. La vérité est qu'il faut le croire quand il écrira à son père, peu avant son mariage, et en toute sincérité : *Il m'est impossible de vivre comme la plupart des jeunes gens d'aujourd'hui... D'abord, j'ai trop de religion; ensuite, j'ai trop de respect pour mon prochain et mes sentiments sont trop honnêtes pour aller séduire une innocente jeune fille; en troisième lieu, j'ai trop d'horreur et de dégoût, de répulsion et de crainte des maladies, avec trop de soucis de ma santé, pour me commettre avec des filles. Aussi, puis-je bien jurer que je n'ai jamais approché aucune créature de cette sorte... Si la chose m'était arrivée, je ne vous le cacherais pas davantage, car la faiblesse est naturelle à l'homme.*

Il faut le croire absolument, comme il veut être cru, et, après tout, parce qu'il en sait plus long sur ce chapitre que quiconque !

Si un doute subsiste, c'est que l'apparence est contre lui. Il y aurait à ce sujet un parallèle très enseignant à établir entre l'attitude équivoque d'une petite Viennoise de sa génération, Marie-Antoinette, par exemple, et lui : milieu familial grondeur et imbu de respectabilité, inconséquence dans le comportement social des enfants, et pourtant, même fidélité bourgeoise au bout du compte...

Reste à voir quel est le comportement de Mozart nanti d'une femme : Constance Weber. Passons sur les invraisemblables incidents qui marquent les fiançailles. La mère Weber voulait caser l'une de ses filles. Caractère de paysanne madrée, et romanesque, armée de tout un arsenal de roueries théâtrales, elle combine des imbroglios de mauvaises comédies et

Mozart, en grand naïf, en idéaliste sans expérience réelle des femmes, tombe à chaque fois dans le piège. Un homme à femmes, le libertin que certains soupçonnent en lui, ne se fût jamais laissé engluer de pareille façon.

Mozart aime Constance, non qu'elle soit jolie, mais elle a su l'apitoyer, se faire passer pour la Cendrillon de la famille, la douce incomprise, etc... Ici encore, la naïveté et l'idéalisme un peu niais de Mozart, plaident en faveur de son innocence, au sens un peu ridicule du mot. Il aimera sa femme jusqu'au bout, à la fin avec un peu d'amertume, mais toujours comme la première et l'unique. On lui prête quelques passades, sans grande preuve. La moins incertaine serait celle qui le jeta, l'instant d'un entracte, dans les bras d'une chanteuse qui, lorsqu'elle sut la présence dans la salle de l'auteur de l'opéra qu'on jouait, refusa de chanter le second acte s'il ne venait sur-le-champ lui rendre hommage. C'est drôle, pas absolument invraisemblable, et en tout cas sans importance !

Pourquoi Constance épouse-t-elle Mozart? Il est vif, amusant, primesautier, avec cela un cœur d'or, mais il n'est pas beau. Il ne séduit que par sa gaieté, par sa verve et sa bonté naturelle. Choisie, Constance l'accepte pour ces qualités, et certainement plus encore en fonction de ce qu'elle espère tirer de lui. Elle n'a pas, comme ses sœurs Aloysia ou Josépha, de talent particulier, mais elle veut sortir de la bohème assez miteuse des Weber. Le talent de Wolfgang le met au-dessus des autres familiers de la maison, car il est à ce moment un compositeur estimé, un homme dont on peut raisonnablement escompter la réussite sociale ; elle possédera alors un train de vie, des toilettes, des bijoux, elle sera une *dame*. La mère Weber se livre au même calcul : entre Wolfgang et un instrumentiste, elle n'hésite pas et met en œuvre toutes les ressources de son imagination de mère adonnée à la boisson. Elle n'hésite pas à envoyer le parrain de Constance chez Mozart pour lui extorquer une promesse de mariage prévoyant, en cas de non exécution du contrat, le paiement d'une rente annuelle.

A peine mariée, Constance révèle ses exigences. Le jeune ménage s'installe confortablement, donne de petites fêtes, en un mot, vit au-dessus de ses moyens. Exagérées sans doute, les plaintes de cette petite campagnarde placée comme femme de chambre, ou bonne à tout faire, chez les Mozart, et qui abandonne la place sous prétexte qu'elle y est mal nourrie et que les exigences de sa maîtresse la tiennent debout dix-sept heures par jour. Exagérées peut-être, mais révélatrices comme la colère de Mozart menaçant de quitter Vienne pour aller tenter fortune à l'étranger. C'est qu'il sent venir la catastrophe

et s'agace à l'idée de ne pouvoir faire face aux dépenses du ménage. On imagine les pleurs, les scènes, les reproches de Constance, les menaces peut-être.

Bientôt, il faut réduire le train de vie et se plier à l'évidence : Mozart a beau se tuer au travail, il n'est qu'un musicien fort estimé, certes ! mais besogneux. Les succès et l'argent facile ne viennent jamais à lui ; ils réservent leurs faveurs à d'autres, Salieri, par exemple, qui sera doublement son rival. Dès lors, Constance s'éloigne de celui qui a déçu ses espoirs. Elle aime peut-être encore charnellement son mari, mais elle a en elle l'esprit de calcul des Weber : puisque Mozart prétend l'aimer, puisqu'il la veut, qu'il la paie ! C'est à un marché semblable que s'est livrée sa mère : quand le comédien Lange prétendit épouser Aloysia, la vieille Weber donna sa bénédiction à ce mariage contre une rente annuelle de 700 gulden à son propre profit. On croit rêver !

Constance souffre bientôt d'un mystérieux mal de pied (?) qui exige d'incessantes cures à Baden, ville d'eaux agréable et frivole que fréquentent les élégants de Vienne. Mozart reste rivé à sa table de travail, et c'est la déchéance. Il s'endette pour Constance et ne vit plus que d'emprunts. Sa *Correspondance* des dernières années ne sera plus qu'une monotone litanie où alternent les demandes les plus pressantes de secours avec les supplications à Constance d'être plus réservée en public et de croire à son indéfectible amour. Littéralement, il mendie et l'argent et l'amour de sa femme. Il s'abaissera jusqu'à supplier qu'on lui accorde une seconde place de maître de chapelle. Il dort cinq ou six heures au plus par nuit ; harassé il est parfois debout dès quatre heures du matin, et c'est lui qui adjure la coquette de Baden de n'être pas mélancolique !

Toujours amoureux et naïf, Mozart veut reprendre Constance, mais au sens le plus vulgaire du terme, il n'en a pas les moyens.

On connaît la fin : il est atteint d'une dépression nerveuse. Il croit le monde entier ligué contre lui et que son rival heureux, Salieri, l'a empoisonné, puis il meurt d'une fièvre miliaire, ou plus justement d'épuisement. Constance pleure beaucoup.

Deux ans plus tard, elle épousera un diplomate danois. On dit que, faisant le ménage, elle brise par inadvertance le masque mortuaire de Mozart et qu'elle en jette les morceaux à la poubelle. Plus tard encore, devenue veuve une seconde fois, elle sera autrement fière d'être la veuve de Georg von Nissen, que d'avoir été Constance Mozart. Elle sera enfin fixée dans cet éden de la respectabilité bourgeoise où ce malheureux Wolfgang n'aura jamais pu accéder.

Le fond du drame du ménage Mozart n'est pas ailleurs, et

c'est assez misérable. A vouloir interpréter quelques légèretés de langage, ou quelques termes un peu drus, pour imaginer on ne sait trop quelle mésentente intime, on perd son temps. Il n'y a rien d'autre que cela : Mozart incapable de franchir un échelon social et restant aux yeux de sa femme un musicien-serviteur en rupture de ban. Absurde et atroce, bête comme la vie !

Constance a sûrement aimé Mozart, elle s'est même montrée jalouse dans les premières années de leur mariage, mais elle était de ces êtres pour qui la réussite matérielle doit venir comme une confirmation du bonheur. Et puis, il y a le drame des maternités successives, dont trois furent malheureuses, et sur quoi nous ne savons rien. Ses larmes et ses cris, au moment de la mort de Wolfgang, sont vraisemblablement sincères, car elle peut avoir du cœur quand un événement frappe son imagination de petite femme sans personnalité. Elle est un oiseau, elle vit dans l'instant. Elle est heureuse et aimante quand Mozart lui fait l'amour avec cette fougue qu'il apporte dans tous les actes de sa vie, heureuse encore quand son mari lui offre un bijou dont l'achat l'enfonce un peu plus dans les dettes et les tracas d'argent, elle est malheureuse quand elle perd un enfant ou son époux, mais tout cela reste sans lendemain. Son seul instinct véritable la porte à rechercher ce dont elle fut frustrée pendant toute son enfance : l'honorabilité et la stabilité dans le confort. Peut-on parler d'âme vile à son propos? Même pas ! On retrouve chez elle simplement une autre forme de cette légèreté qui a marqué une génération. Un homme moins idéaliste, moins sensible que Mozart, précisément moins profondément attaché à ce qui dépasse l'instant, en eût pris son parti. Lui, ne pouvait qu'être vaincu.

Dès sa rupture avec Salzbourg, Mozart, incapable de vivre seul, est livré aux bêtes. Il lutte désespérément. Sa vie n'est qu'une interminable mise à mort où ses proches se font ses pires ennemis, s'acharnant à l'isoler de plus en plus. Si sa musique est moins romantique qu'on a tendance à le dire aujourd'hui, sa vie, par contre, est celle d'un héros romantique et l'on peut même se demander si le drame profond de Wolfgang ne vient pas essentiellement de ce divorce.

PIERRE BARBIER.

Mozart secret

Comme au jour qui te donna au monde...
GŒTHE.

L'ANNÉE Mozart qui commence risque fort — nous le craignons — de ne pas s'intéresser davantage au véritable Mozart que celui-ci ne s'intéressa lui-même de son vivant au monde extérieur.

Tout éloigné de l'image sucrée que le romantisme se fit de Mozart est ce témoignage d'un contemporain anonyme : *Je ne pose même pas la question : Mozart a-t-il été heureux? Je l'ai connu. Heureux, il ne l'a jamais été.* Sa mort est le prélude de celle — sanglante et misérable — du siècle que personne n'a mieux incarné que lui.

Depuis, l'image de Mozart a subi un profond changement. Nous sommes à même maintenant de percevoir les dissonances aiguës, souvent tragiques, qui s'élèvent de sa vie et de son œuvre, et nous sentons que ce n'est qu'en surmontant douloureusement ces dissonances qu'il a accédé à ce degré de pureté et d'harmonie encore jamais atteint, à cette universalité totale dont la magie n'a jamais cessé de nous saisir et de nous bouleverser. Car il y a en Mozart — pour reprendre le mot de Gœthe — *un acte éternellement présent et vivant.*

Premier signe et combien profond de la véritable nature de Mozart, tous les portraits que nous possédons de lui sont dépourvus de ressemblance vivante et de vie intérieure. Dès l'origine, son image est diverse et floue, toute prête déjà à subir les déformations du mythe romantique: De même aussi ses lettres, si brillantes, si *intéressantes*, si riches d'anecdotes et de traits caractéristiques, mais finalement si pauvres de révélations profondes — et d'autant plus pauvres que les œuvres deviennent plus achevées, plus éclatantes, que sa vie devient plus désespérée. On se dit parfois que toute cette faconde n'est là que pour masquer l'affreuse solitude où Mozart se sentait sombrer peu à peu. Combien différentes sont les lettres de Beethoven qui nous renseignent si peu au total, mais où percent çà et là — et c'est encore plus vrai de documents comme son testament ou les lettres à son amie immortelle — la statue marmoréenne d'un destin hors-série et les

traits grandioses d'une âme où se reflète l'Histoire ! Combien différentes aussi les lettres de Schumann où un cœur se dénude sans pudeur et avec une simplicité enfantine ! Combien différentes enfin celles de Wagner, toujours conçues, retouchées, recopiées à l'intention d'une postérité vouée au culte de sa mémoire. Il y a pourtant une lettre de Mozart — une seule sans doute — qui nous ouvre sur son essence intime une vue étroite, mais profonde et qui répond à toutes les questions que nous nous posons à son sujet. Je songe à la lettre qu'il adressa à l'âge de dix-neuf ans à son père mourant.

Puisque la mort est le but suprême de la vie, écrit-il, *je me suis habitué depuis quelques années à cette seule véritable amie de l'homme, au point que son image, non seulement ne me répugne ni ne m'effraie, mais me console au contraire et me rassure. Et je rends grâce à mon Dieu de m'avoir révélé que la mort est la clé de notre félicité. Je ne me couche plus désormais sans songer que malgré ma jeunesse je ne verrai peut-être pas le jour suivant. Et j'y trouve une sérénité dont je rends grâce à Dieu et que je souhaite à tous mes semblables.*

Depuis quelques années déjà, familier de la mort ! Peu après cet aveu, c'est son *Don Juan* qu'il entreprendra !

Qui est Mozart? Est-il Belmonte, en quête de son unique amour, par monts et par mers? Est-il Chérubin, s'éveillant à l'amour? Ou bien l'ironique et frivole Almaviva? Ou ce don Juan au rire démoniaque? Ou encore don Alfonse, cynique et philosophe? Est-il Tamino, purifié par les souffrances et les épreuves, le bienveillant Sarastro, l'âme en prière de l'*Ave verum corpus?* Est-il enfin ce secret amant de la mort écrivant son propre *Requiem?* Il est tout cela à la fois et encore le chantre de l'Éros aux mille masques, mêlant le jour et la nuit, connaisseur de tous les secrets de la passion comme personne encore avant lui et personne après lui. Mais il est aussi le grand prêtre d'une éthique humaine de la pureté hors laquelle l'homme ne mérite plus d'être homme. Et à travers toutes ces manifestations d'une vertigineuse variété, c'est toujours la même âme qui court secrète et présente pour ne se révéler au grand jour que huit semaines avant sa mort dans son dernier concerto, le concerto pour clarinette en la majeur. Quelle pensée mystérieuse lui a donc inspiré de reprendre dans les plaintes de la comtesse du *Figaro* — *Dove sono i bei momenti* — le thème de l'*Agnus Dei* de la *Messe du Couronnement* écrite sept ans auparavant? Cette plainte qui nous rappelle irrésistiblement le vers désolé de Lucrèce :

Et personne jamais
N'effacera de mon front la tristesse de ce songe...

Jamais la douleur d'un amour terrestre perdu n'avait encore été confondue avec l'angoisse spirituelle du *Miserere Nobis*. A ce suprême degré de génie, la magie de la musique efface l'abîme qui sépare l'opéra profane et la messe chantée. Tout se retrouve dans une pureté et une beauté absolues. C'est la pureté même d'un saint François d'Assise mêlant dans ses actions de grâces l'amour des créatures pour le soleil et la glorification du créateur de la nature et des bêtes. Le combat avec l'ange qui résume toute la carrière d'un Beethoven n'a pas de place ici. Nous nous trouvons d'emblée à ce niveau de perfection où la mystique chrétienne et la beauté païenne s'unissent dans une harmonie dont avait rêvé Beethoven pour sa dixième symphonie, jamais écrite.

Mozart abordant l'opéra ne disposait que de *genres* étroits et limités, définissant des mouvements scéniques tout extérieurs : oratorio, opera-buffa, commedia per musica, dramma giocoso... Ces concepts se révélèrent inopérants lorsqu'il s'agit pour lui de traduire des contenus nouveaux et singulièrement toutes les harmoniques de l'amour mozartien, amour mythologique dans *Idomeneo*, amour de conte populaire dans *l'Enlèvement au sérail*, comédie mélancoliquement amoureuse dans le *Figaro*, amour ironique dans *Cosi fan tutte*, amour démoniaque et surhumain dans le *Don Juan*, enfin mystère quasi religieux dans *la Flûte enchantée*.

Le génie secret de Mozart n'affleure nulle part avec autant de transparence que dans *Don Juan* et *la Flûte enchantée*, qui sont en quelque sorte l'Apocalypse et la Transfiguration de son œuvre. Gœthe qui déclara en 1829 que l'auteur de *Don Juan* était seul désigné pour mettre son *Faust* en musique se refusait à considérer *Don Juan* comme une simple œuvre musicale. Il exprimait en 1831 cette idée que *Don Juan* est *une œuvre d'une seule coulée, issue d'un esprit unique, pénétrée par le souffle d'une seule vie, dictée au génie de son auteur par un démon intérieur*. Pendant trente années, Gœthe ne cesse de revenir sur ce sujet. En 1797 déjà, Schiller lui écrivait : *J'attends toujours de l'opéra qu'à l'exemple des chœurs de Bacchus il transforme la tragédie en quelque chose de plus noble et de plus élevé*. Et Gœthe se hâtait de répondre : *Ce que vous attendez de l'opéra, le* Don Juan *de Mozart l'a d'ores et déjà accompli, mais c'est une œuvre unique en son genre et la mort de Mozart nous enlève tout espoir de voir le miracle se reproduire.*

Dans *Don Juan*, ivre des joies terrestres, on sent passer le souffle bachique d'Euripide. Il faut relire les pages qu'a consacrées Théophile Gautier à ce *symbole profondément humain*, à *cet être gigantesque*, dans un petit essai trop peu connu. C'est une fresque immense où se jouent le jeu éternel

de la chute, de la damnation et de la rédemption et où au NON démoniaque de la créature damnée répond le OUI triomphant de la créature sauvée. Le sextuor — si rarement compris, voire purement et simplement supprimé — qui suit la descente aux enfers du damné et qui a toute l'apparence d'un finale d'opéra-bouffe, ce n'est rien d'autre que la danse légère de la vie après la tragédie de la faute, lorsque les hommes s'abandonnent à leurs instincts naturels par-delà le bien et le mal. C'est ainsi que *Don Juan* couronne à l'antique à la fois Dante et les moralités médiévales, Shakespeare et le théâtre baroque pénétré d'éléments-bouffe espagnols et italiens.

Pourtant Mozart ne s'est pas engagé plus avant dans la voie où don Juan cherche cette créature *pure et radieuse,* comme l'écrit Gautier, *où la nature aurait rassemblé comme dans un creuset de diamants les personnages d'Hélène, de Cléopâtre, de Béatrice, de Laure et d'Ophélie. La Flûte enchantée* correspond pour Mozart à ce que fut pour Gœthe le deuxième *Faust. Il faut plus d'intelligence et de culture,* écrit Gœthe de *la Flûte, pour comprendre et aimer cette œuvre que pour se détourner de cet étrange livret.* Mozart qui a su donner à la haine — depuis Électre jusqu'à la Reine de la Nuit — autant de force qu'à l'amour, nous montre ici sous forme de mystère le processus trinitaire de toute l'évolution humaine : amour, haine, réconciliation. Il dresse devant nous le miroir où nous reconnaissons que l'amour de Dieu est la seule force qui fait battre le cœur des créatures. Le son aérien de la flûte anéantit les menaces de l'Apocalypse et nous donne un dernier exemple de la puissance de la musique sur les forces obscures déchaînées. Comment ne pas voir que Mozart a ainsi redonné une vie neuve au mythe antique d'Orphée, que ce soit dans un sens franc-maçonnique, chrétien ou simplement humaniste?

En 1828, Gœthe disait à Eckermann : *Il y a dans les œuvres de Mozart une force créatrice qui se renouvelle de génération en génération et qui n'est pas près de s'épuiser.* Un an plus tard, il plaçait Mozart au sommet et le définissait comme un miracle élémentaire qu'il fallait renoncer à vouloir expliquer... Cette force créatrice de *la Flûte enchantée* fut sensible à Beethoven lui-même qui songea un moment à ajouter une deuxième partie à l'ouvrage. Nulle part elle n'a mieux été traduite que dans le fragment de Gœthe sur *la Flûte enchantée* où il écrit :

Tu n'apparaîtras plus à l'humanité sans une auréole de gloire.
Ta puissance est celle d'un dieu solaire.

HANS KÜHNER.

(Traduit de l'allemand par Michel Tournier).

Mozart et l'esprit français

Le lecteur trouvera ici le texte des six émissions de Plaisir de la Musique *consacrées à Mozart, en janvier et février 1956.*

Plaisir de la Musique, *c'est pour l'auditeur de la Radio le plaisir toujours renouvelé d'une occupation dominicale utile entre toutes puisque sous la conduite de Roland-Manuel et de Nadia Tagrine, l'apprenti mélomane devient mélomane averti, et le musicien éclairé s'aperçoit qu'il ignorait encore beaucoup de merveilles au domaine d'Orphée. C'est aussi une Histoire de la Musique, dont les quatre premiers volumes parus à ce jour* (1) (les Éléments de la Musique, la Musique jusqu'à Beethoven, De Beethoven à nos jours, l'Opéra) *constituent déjà un véritable monument qui fait date dans la musicologie française. Roland-Manuel n'a pas restreint son enquête sur Mozart et la France aux œuvres composées à Paris, c'est pourquoi le titre :* Mozart et l'esprit français *a paru mieux convenir à ces pages. Au début de la première émission, Roland-Manuel nous donnait d'ailleurs tous les éclaircissements nécessaires sur-le-champ de ses investigations : « Je voudrais, précise-t-il, envisager la période qui va des débuts de 1777 à la fin de 1780. Autrement dit la période qui précède, qui englobe, et qui suit le second et le plus important séjour que Mozart ait fait à Paris, la période au cours de laquelle Paris apparaît successivement au jeune Mozart sous les trois aspects du projet, de l'épreuve, et du souvenir — de l'expérience tour à tour rêvée, tentée, et mûrie... »*

JEAN ROY.

I

ROLAND-MANUEL. — Il est remarquable que Mozart se soit trouvé chez nous à sept ans et à vingt-deux ans — aux deux tournants climatériques de l'enfance et de l'âge viril. Rappelons brièvement qu'au cours de l'hiver de 1763-1764 le petit Mozart est entré en contact avec deux réalités musicales qui vont féconder, à longue échéance, l'imagination du compositeur : l'opéra-comique

(1) Édit. du Seuil.

français de Philidor et de Monsigny et les sonates de Johann Schobert, où la nostalgie germanique cède au goût français du contour rigoureux et de la sobriété expressive. Dans le Paris de 1778, où Schobert est mort depuis onze ans, nous voyons Mozart rechercher encore ses œuvres et poursuivre sa trace. Quand il débarque à Paris...

NADIA TAGRINE. — Le 23 mars 1778, Mozart est tout plein de ses acquisitions et de ses expériences de Mannheim...

ROLAND-MANUEL. — Qui succèdent elles-mêmes à d'autres expériences et d'autres acquisitions. Au moment où Mozart revient chez nous, à vingt-deux ans, il atteint cette maturité qui suppose la complète assimilation de ressources du métier et du style. Il possède déjà cette liberté souveraine qui n'est pas autre chose que la disponibilité de l'artiste dans la pleine conscience de sa loi. Et quand on examine d'un peu près les sonates que Mozart a composées chez nous à cette époque, on en vient à se persuader que c'est Paris qui l'a pleinement confirmé dans cette idée qui est l'idée française par excellence.

NADIA TAGRINE. — A savoir?

ROLAND-MANUEL. — A savoir que nos richesses sont contenues dans nos limites. Qu'il s'agisse de sonate, de symphonie, ou d'opéra, la loi du genre est un absolu pour Mozart. Les structures formelles répondent pour lui aux différentes dispositions instrumentales.

NADIA TAGRINE. — Vous voulez dire qu'une sonate de violon, pour Mozart, se dispose et s'organise de toute autre façon qu'une sonate de piano par exemple. Si bien que chez lui les différents groupements d'instruments constituent autant de types formels.

ROLAND-MANUEL. — Oui, et c'est dans la rigueur de ce cadre que l'invention de Mozart s'exalte en liberté selon cette ordonnance interne qui assure l'unité dans la succession — ce que Léopold Mozart, dans une lettre qu'il adresse à Paris, appelle *il filo* — le fil invisible et sûr conducteur.

NADIA TAGRINE. — Il serait bon de demander un exemple de tout cela à l'une des sonates parisiennes de Wolfgang Mozart.

ROLAND-MANUEL. — Prenons, voulez-vous, l'une des plus belles et des plus fortes en sa simplicité : la sonate en *fa* pour piano qui porte le numéro 332 du catalogue de Kœchel. Le début de cette sonate procède, dans une absence complète de préparation, avec une simplicité telle qu'elle a l'air de donner suite ou réponse à une méditation silencieuse. Sur ce chant, vont s'engrener d'autres mélodies qui se lient l'une l'autre avec l'apparence du naturel et du nécessaire.

NADIA TAGRINE. — C'est ce que Léopold Mozart appelle le *fil*, et qu'on pourrait tout aussi bien nommer l'esprit de suite.

ROLAND-MANUEL. — Qui défie heureusement l'analyse et déconcerte le goût romantique des oppositions forcenées et des mises en demeure du genre : « Vous allez voir ce que vous allez voir. » Notez que les trois parties de la Sonate en fa majeur de Mozart : *Allegro* — *Adagio* — *Allegro assai* répondent à cette intime cohésion d'où naît le charme. Nous entrons de plain-pied dans le débat

de la comédie ; le rideau se lève sans qu'on ait frappé les trois coups.

Nadia Tagrine. — Mozart a donc écrit, durant son séjour à Paris, six sonates où l'on peut dire qu'il atteint à la maîtrise, et je me souviens d'avoir entendu, ici même, plusieurs œuvres symphoniques de la même époque à commencer par la symphonie en *ré*, dite parisienne, et ce chef-d'œuvre mondain que constitue le fameux concerto pour flûte et harpe. C'est dire que Mozart fait à Paris figure de compositeur de musique instrumentale en un moment où un musicien tirait son meilleur prestige de ses opéras.

Roland-Manuel. — Vous dites bien, et s'il n'avait tenu qu'à Mozart, l'Opéra de Paris aurait donné deux ouvrages lyriques de sa façon : mais *Alexandre et Roxane* et *Démophon* sont restés à l'état de projets, et vous tenez un motif, entre tant, de l'amertume de Mozart à l'égard des Parisiens.

Nadia Tagrine. — Mozart n'a donc écrit aucune composition lyrique en France ni pour les chanteurs français?

Roland-Manuel. — Indépendamment des morceaux qu'on lui avait commandés pour les joindre au *Miserere* d'Holzbauer et qui sont perdus, Mozart n'a composé à Paris qu'une seule œuvre lyrique (encore ne l'y a-t-il pas achevée) et cette œuvre n'est nullement destinée à des interprètes français, mais à la chère et tendre élue de son cœur, Aloysia Weber qu'il ne se console pas d'avoir quittée quand il a dû s'arracher à Mannheim.

Nadia Tagrine. — Mais, dites-moi : ce chagrin qu'éprouve Mozart de se sentir séparé de sa bien-aimée, ne serait-il pas pour beaucoup dans la mauvaise humeur et dans la partialité des jugements qu'il porte sur nos concitoyens... et sur nos concitoyennes?...

Roland-Manuel. — Nous avons là-dessus le témoignage concluant du chanteur Raaf. Ce vieil ami de Mozart l'oblige à convenir implicitement de sa prévention contre les Parisiens. Nous allons surprendre cet aveu dans une lettre de Mozart à son père en date du 18 juillet 1778 dont je vais vous demander de nous lire un passage.

Nadia Tagrine. — « Je ne trouve ici aucun soulagement, aucun divertissement, aucune société agréable et honnête avec les gens, particulièrement avec les femmes...

Roland-Manuel. — Censurons ici quelques épithètes révoltantes.

Nadia Tagrine. — « Ritter ne put que me donner raison. Raaf dit à la fin en souriant : « Eh ! je le crois volontiers : M. Mozart n'est pas tout entier ici. Comment pourrait-il admirer les beautés du cru quand la moitié de lui-même est restée là-bas d'où je viens?... »

Roland-Manuel. — C'est-à-dire à Mannheim. La lettre est du 18 juillet. Lisez maintenant ce que Mozart écrit quelques jours plus tard à sa *carissima amica* Aloysia Weber :

Nadia Tagrine. — « Mes sonates seront bientôt gravées, et par la même occasion, vous aurez *Popolo di Tessaglia* qui est à moitié achevé. Si vous en êtes aussi contente que je le suis, je

pourrai me proclamer heureux, car l'ayant composée uniquement pour vous, je ne désire d'autre louange que la vôtre : en attendant, je ne puis dire autre chose que ceci : c'est que parmi mes compositions de ce genre, je déclare que cette scène est la meilleure que j'aie écrite de ma vie. »

ROLAND-MANUEL. — Il s'agit d'une scène lyrique empruntée à la version italienne de l'*Alceste* de Calzabigi et de Gluck. C'est le discours de la reine au peuple de Thessalie. Vous allez donc entendre Mozart se mesurant à son vieil ami Gluck pour l'amour d'Aloysia Weber et de la haute virtuosité vocale qu'elle incarne.

. . . .

ROLAND-MANUEL. — Dans la dernière lettre que nous ayons de Mozart avant son départ de Paris, je relève une petite phrase qui n'a l'air de rien, mais qui tire, en peu de mots, la moralité de ses aventures parisiennes. Parlant de ses symphonies, trop prolixes au gré du public parisien, Mozart songe à les raccourcir et conclut : « Chez nous, en Allemagne, le goût est aux longs développements, mais, tout bien considéré, il vaut mieux faire court et bon. »

NADIA TAGRINE. — Ce qui résume la leçon de concision qui est la leçon française par excellence.

ROLAND-MANUEL. — Cette concision, ne l'oublions pas, dont à nos yeux de Français le meilleur modèle est encore et toujours Mozart. Quand, cet éternel instable, aura quitté Paris, qu'il déteste pour revenir à Salzbourg...

NADIA TAGRINE. — Qu'il exècre...

ROLAND-MANUEL. — Hélas !... à Salzbourg donc, il est de nouveau sollicité par des développements plus largement étalés.

NADIA TAGRINE. — La réaction est très naturelle.

ROLAND-MANUEL. — N'empêche que l'empreinte de Paris marque nettement une œuvre comme la sonate pour piano et violon en si bémol majeur (Kœchel 378) composée au lendemain du retour. Le lyrisme intime de Schobert y poursuit Mozart à travers les développements de l'allegro. Il le rejoint dans la *coda* de ce même andante où se préparent les tendres effusions de *l'Enlèvement au Sérail :* le Rondo toutefois, est typiquement dans le goût salzbourgeois.

II

NADIA TAGRINE. — Amateur de paradoxes comme on sait que vous l'êtes, je pense que rien ne peut vous plaire davantage que l'histoire des relations de Mozart avec la France. Car, enfin, que de confusions dans cette histoire et que de malentendus entretenus à plaisir !

ROLAND-MANUEL. — Résumez-les, voulez-vous?

NADIA TAGRINE. — Essayons de tout dire en peu de mots : bien que Mozart ne nous ait jamais portés dans son cœur, nous le portons si profondément dans le nôtre que nous faisons bon

marché de notre amour propre national quand il s'agit de lui. Nous fermons l'oreille à ses invectives pour l'annexer à notre univers. Combien de fois l'ai-je entendu comparer à Racine, à Marivaux, à Watteau, que sais-je?

ROLAND-MANUEL. — Ces comparaisons vous ont-elles choquée?

NADIA TAGRINE. — Je ne dis pas cela...

ROLAND-MANUEL. — Mais enfin nous obligerez-vous, en l'honneur de Mozart, à faire la psychanalyse du Français, tel qu'en lui-même enfin l'éternité ne le change pas? Je rappellerai simplement ce que chacun de nous devrait s'avouer à lui-même, à savoir que tout Français est naïvement persuadé que ses opinions et ses goûts doivent servir de norme au monde entier.

NADIA TAGRINE. — Reste que ce haut idéal de principe nous rend exigeants et sévères, dans le fait, pour nos propres ouvrages que nous décrions communément...

ROLAND-MANUEL. — Quitte à nous prévaloir de tout ce qui, dans le monde, porte la marque de la perfection, puisque ce qui est parfait ne peut être qu'à nous.

NADIA TAGRINE. — D'où la facilité avec laquelle nous inclinons à nous calomnier nous-mêmes, comme s'il était avéré que tout ce qui est français ne vaut rien en fait, alors que tout ce qui est excellent est français en principe et par définition.

ROLAND-MANUEL. — Notre Rivarol, l'exact contemporain de Mozart, professait que tout ce qui est nôtre tend à l'universel : nous pensons, en retour, que tout ce qui est universel doit être nôtre. Or, Mozart est universel.

NADIA TAGRINE. — Donc Mozart est Français. Il serait cruel de mettre en regard de ce syllogisme absurde tel passage de sa correspondance où Mozart ne nous ménage guère.

ROLAND-MANUEL. — La mauvaise humeur de Mozart ne doit pas plus entrer en ligne de compte que notre prétention à exercer l'hégémonie du goût. Ce qui compte (et ce qui compte seul) c'est le fait de savoir dans quelle mesure l'œuvre de Mozart porte la trace de ses rencontres avec la musique française et le milieu parisien.

NADIA TAGRINE. — Ce qui nous invite à marquer les occasions de ces rencontres : elles remontent, sans doute, aux premières années de l'enfant prodige, mais je pense que le véritable contact a dû s'établir lors du second semestre où Mozart, parvenu à l'âge d'homme, a paru sur la scène parisienne.

ROLAND-MANUEL. — Croyez-vous?

NADIA TAGRINE. — En tout état de cause, il serait intéressant d'entendre l'une des toutes premières œuvres que Mozart a composées en débarquant chez nous au printemps de 1778.

ROLAND-MANUEL. — Vous ne serez pas surprise, je pense, si je vous dis qu'en prenant Mozart au débotté nous le trouverons moins attentif aux sollicitations du goût parisien qu'encore attaché à ses récentes expériences de Mannheim.

NADIA TAGRINE. — C'est vrai... Mannheim, pour le jeune amoureux, c'est Aloysia Weber, Gust Wendling, et autres belles.

ROLAND-MANUEL. — Et pour le compositeur de musique,

Mannheim ce sera, avec votre permission, le premier orchestre d'Europe, qui invite les compositeurs aux larges développements symphoniques comme aussi à la mise en valeur de tant de virtuoses dignes chacun de briller en soliste.

NADIA TAGRINE. — Mozart a dû défrayer cette fringale de symphonies durant son séjour à Mannheim.

ROLAND-MANUEL. — Chose assez surprenante : l'automne et l'hiver de 1777-1778 passés à Mannheim n'ont pas fourni à Mozart l'occasion d'écrire la moindre composition proprement symphonique : si bien que la première œuvre mannheimiste de Mozart dans ce genre c'est la symphonie concertante pour quatuor à vent et orchestre composée à Paris dès le début du séjour de Mozart parmi nous. Mozart débarque à Paris le 23 mars. Nous avons une lettre du 5 avril où il mande à son père ses rencontres et ses projets. Il a vu le gros directeur du concert spirituel, Gossec, Noverre et Mlle Jénommé...

NADIA TAGRINE. — Qui est Mlle Jénommé?...

ROLAND-MANUEL. — Mlle Jénommé est un personnage mystérieux, mais très important dans notre histoire ; un peu de patience, nous la retrouverons tout à l'heure : mais tenez, voici la lettre de Mozart :

NADIA TAGRINE. — « Mlle Jénommé est également ici. A présent, je vais composer une symphonie concertante pour flûte (Wendling) hautbois (Ramm), cor (Punto), et basson (Ritter). Punto a une émission magnifique. Je reviens à l'instant du concert spirituel. Le baron Grimm et moi, nous donnons souvent libre cours à notre indignation au sujet de la musique d'ici. *Nota bene :* entre nous, car en public, ce ne sont que *bravo*, *bravissimo*, et l'on claque des mains à s'en brûler les doigts. »

ROLAND-MANUEL. — Ce document éclaire beaucoup de choses.

NADIA TAGRINE. — Sauf le mystère de Mlle Jénommé.

ROLAND-MANUEL. — Vous ne perdrez rien pour attendre. En quelques traits, Mozart plante le décor, évoque l'atmosphère, et présente les personnages.

NADIA TAGRINE. — Le baron Grimm...

ROLAND-MANUEL. — Le mauvais génie qui dresse Mozart contre Paris en attendant de dresser Paris contre Mozart.

NADIA TAGRINE. — Mais, dites-moi : qui sont ces solistes dont Mozart semble faire grand cas, alors qu'il invective contre la musique qu'il entend à Paris?

ROLAND-MANUEL. — Wendling, Ramm ; Punto et Ritter font partie de cette pléiade de virtuoses que Paris dispute à Mannheim, et s'attache à prix d'or : ces quatre musiciens sont arrivés à Paris à peu près en même temps que Mozart. Et Mozart ne voit rien de mieux, pour tenter sa chance à Paris, que d'écrire une œuvre brillante pour le concert spirituel en mettant dans son jeu les meilleurs solistes d'Europe.

NADIA TAGRINE. — Oui, une symphonie concertante, c'est, je crois, une composition où brillent, à tour de rôle, plusieurs solistes.

ROLAND-MANUEL. — Celle-ci emprunte au grand style de Mannheim la richesse de ses développements. La symphonie

concertante en *mi* bémol (numéro 9 du supplément de Kœchel) apparaît ainsi comme une œuvre magnifiquement ambitieuse qui n'est pas faite seulement pour mettre en valeur la voix des différents solistes, mais pour accuser concurremment le caractère symphonique de l'ouvrage.

NADIA TAGRINE. — Et quel accueil le public du concert spirituel a-t-il fait à la symphonie concertante de Mozart?

ROLAND-MANUEL. — Le public du concert spirituel ne l'entendit jamais, le nommé le Gros ayant escamoté le manuscrit, comme le dit le comte de Saint-Foix. Admirez le destin de cette œuvre essentielle dans la production du jeune Mozart — cette symphonie concertante fécondée et nourrie par l'esprit de Mannheim : mais destinée à conquérir Paris...

NADIA TAGRINE. — Et dont Paris n'a pas voulu. Cela dit, je vous somme de la promesse que vous m'avez faite de lever le voile du mystère qui recouvre Mlle Jénommé. Qui est cette demoiselle, et que vient-elle faire dans les relations de Mozart avec la France?

ROLAND-MANUEL. — Sachez que cette mystérieuse inspiratrice a suscité, bien avant la tournée parisienne de Mozart, une œuvre capitale — une de ces compositions où la volonté de pure combinaison sonore cède à cette recherche de la précision expressive qui répond à la tendance constante du génie musical français.

NADIA TAGRINE. — Mais, encore une fois, qui est Mlle Jénommé?

ROLAND-MANUEL. — Mlle Jeunehomme, dont Mozart estropie le nom dans sa correspondance, était une Française, virtuose du piano et dont on s'est vainement efforcé de retrouver la trace en dehors des lettres de Mozart. Il ressort des faits qu'en janvier 1777, à Salzbourg...

NADIA TAGRINE. — 1777... Mozart avait donc vingt et un ans.

ROLAND-MANUEL. — ... Et se préparait au grand voyage qui, par Munich, Augsbourg, et Mannheim, devait le mener à Paris. Donc en janvier 1777, à Salzbourg, Mozart entre en relation avec Mlle Jeunehomme qui lui fait la commande d'un concerto de piano. Faut-il croire, comme le suggère Georges de Saint-Foix, que Mlle Jeunehomme, au cours de son passage à Salzbourg, a ouvert des perspectives à son compositeur sur les acquisitions les plus récentes de la virtuosité concertante à la française?

NADIA TAGRINE. — C'est plausible. Encore faudrait-il voir dans quelle mesure la musique même de Mozart trahit l'influence du goût français. Au demeurant, de quel concerto s'agit-il?

ROLAND-MANUEL. — Il s'agit du concerto en *mi* bémol, numéro 271 du catalogue de Kœchel. Alfred Einstein, qui n'a rien d'un exégète fanatique et qui pèse ses mots, écrit que ce concerto occupe une place unique dans l'œuvre de Mozart. Rien, dans sa production antérieure, ne le faisait pressentir. Œuvre monumentale, poursuit Einstein, où Mozart ne cherche pas à conquérir son public à force de complaisance et de prévenances, mais par l'originalité et la hardiesse. Jamais il n'a écrit concerto supérieur à celui-là.

NADIA TAGRINE. — Mais qu'a-t-il donc de si original et de si hardi, ce concerto pour piano en *mi* bémol?

ROLAND-MANUEL. — Dès le début, vous ne pourrez manquer d'être frappée par une volonté d'expression tranchante. Quand le piano, par exemple, coupe d'emblée la parole à l'orchestre au cours de l'exposition. Pratique sans exemple dans l'œuvre de notre musicien. On dirait que Mozart proteste qu'il entend ne rien concéder au goût des divertissements dans l'esprit de la galanterie salzbourgeoise. Tout ce premier mouvement exalte et multiplie les jeux de l'attente et de la surprise. L'orchestre et le soliste s'ingénient à contrarier respectivement leurs entrées.

NADIA TAGRINE. — Je suis impatiente d'entendre tout cela : mais à travers ce que vous dites, je ne vois pas très bien en quoi l'originalité de ce concerto en *mi bémol* se nourrit de précédents français.

ROLAND-MANUEL. — Dans le premier morceau, c'est la volonté presque pathétique de substituer l'intensité de l'expression à la pure virtuosité qui trahit le goût français : mais c'est surtout *l'andantino* en *ut* mineur qui va nous révéler un lyrisme dramatique qui transporte, dans l'ordre instrumental le style de la tragédie en musique jusqu'à figurer le récitatif, d'opéra et ses cadences caractéristiques. Ajoutez à cela ces modulations qui procèdent par sautes brusques.

NADIA TAGRINE. — Rien de moins « galant » en effet.

ROLAND-MANUEL. — La galanterie va reprendre ses droits dans le *rondeau* final dont la gaieté constraste avec les mouvements précédents. Il n'en apporte pas moins une singularité bien savoureuse par l'intercalation d'un menuet en *la* bémol suivi de quatre variations. La rentrée, enfin, adopte la coupe française en intervertissant les intermèdes qu'elle réexpose. Aucun final de concerto, dans toute l'œuvre de Mozart, ne dépassera la liberté de celui-ci, dit M. Girdlestone.

NADIA TAGRINE. — Il s'agit donc d'une œuvre tout à fait singulière et singulièrement précieuse dans la production mozartienne.

ROLAND-MANUEL. — C'est une anticipation merveilleusement réussie des grandes œuvres de la maturité. Ce n'est que beaucoup plus tard, comme le souligne encore M. Girdlestone dans l'incomparable étude qu'il a consacrée aux concertos pour piano de Mozart, ce n'est que beaucoup plus tard, vers 1784, qu'il recouvrera tout de bon l'audace que la visite de la pianiste française lui avait fourni l'occasion de montrer.

*

III

ROLAND-MANUEL. — Mozart, ayant frappé sans grand succès à la porte du Concert Spirituel et de l'Opéra, fut très naturellement conduit à se rabattre sur les compositions de musique de chambre

— et particulièrement sur les sonates, œuvres d'un débouché plus facile et d'un placement relativement avantageux, puisqu'on pouvait attendre un bon prix de leur publication.

NADIA TAGRINE. — J'admire le sans-gêne avec lequel vous passez des vues esthétiques les plus ambitieuses aux considérations les plus terre à terre.

ROLAND-MANUEL. — Chère Nadia, si vous voulez comprendre quelque chose aux préoccupations et aux mobiles qui ont suscité le génie de Mozart, il vous faut, de toute nécessité, sauter à pieds joints par-dessus le siècle des superstitions romantiques. A quoi servirait de prêter à Mozart des inspirations de démiurge et des attitudes « artistiques » devant la postérité qui ne sont ni de son caractère ni de son temps?

NADIA TAGRINE. — Je sais bien que Mozart est un artisan soumis à la commande.

ROLAND-MANUEL. — Cela est si vrai, que, quand il n'obtient pas de commande, il ne compose rien. Einstein note que jamais Mozart n'écrivit en vue de l'éternité, et que c'est précisément pourquoi il se trouve avoir travaillé pour elle. Le lendemain de son arrivée à Paris, le 24 mars 1778, Mozart mande à son père : « Je reste là où l'on me paie bien. » Voilà qui explique très simplement que Mozart, déçu dans ses projets d'opéras parisiens et ne pouvant placer au Concert Spirituel autre chose que la symphonie en *ré* commandée pour la Fête-Dieu, ne trouvera rien de mieux à faire, après travaillé pour des amateurs comme le duc de Guines, que de poursuivre la composition des sonates pour piano et violon commencées à Mannheim et d'écrire des sonates pour piano.

NADIA TAGRINE. — Qui nous ramènent à ce que j'affirmais en commençant, quand je vous disais que les sonates de la période parisienne ou de ses lendemains comptent, à mon sens, au nombre des plus caractéristiques et des plus belles de leur auteur.

ROLAND-MANUEL. — Rien de plus vrai : aucun moment de la vie de Mozart n'atteste une activité plus intense ni plus féconde dans le domaine de la sonate que la période comprise entre la fin de 1777 et le début de 1779, période dont le séjour à Paris marque le sommet. En quatorze mois, Mozart n'a pas composé moins de six sonates pour piano, et huit sonates pour piano et violon. Après quoi il attendra six ans avant de sacrifier de nouveau à la sonate de piano.

. . . .

ROLAND-MANUEL. — Combien de fois l'a-t-on dit : ce qui distingue l'œuvre de Mozart, et qui constitue généralement son attrait et son intimidante difficulté, c'est le caractère quasi vocal de son écriture. Qu'elle soit conçue pour le clavier ou pour n'importe quel instrument, la musique de Mozart est une musique qui chante dans chacune de ses parties.

NADIA TAGRINE. — A ce propos, j'aimerais bien savoir si Mozart a mis à profit son séjour à Paris pour appliquer à la poésie française son lyrisme vocal proprement dit. S'est-il essayé à mettre en musique des textes français? Que pensait-il de notre langue? Le sait-on?

Roland-Manuel. — On le sait en particulier par une lettre à son père datée de Paris 9 juillet 1778 : écoutez : « Si seulement cette maudite langue française n'était pas si abominable pour la musique ! C'est une pitié ! L'allemand est divin en comparaison... »

Nadia Tagrine. — Mozart n'a donc pas profité de son séjour à Paris pour mettre en musique des vers français?

Roland-Manuel. — Il n'avait pas attendu de venir à Paris pour le faire. C'est à Mannheim que, séduit par les charmes de Mlle Gust Wendling, la fille du flûtiste, il compose, sur sa demande, deux ariettes françaises dont Alfred Einstein dit avec raison qu'elles sont beaucoup plus françaises que les *lieder* de Mozart ne sont allemands. Le plus beau de l'affaire, c'est que Mozart n'entend rien à notre déclamation, et que, néanmoins, les deux ariettes que vous allez écouter sont plus françaises que nature tant par la démarche du discours mélodique que par la vivacité du commentaire. Notre Autrichien met l'accent sur l'image représentative avec autant d'exactitude qu'un Philidor, mais avec je ne sais quelle profondeur lyrique de surcroît.

Nadia Tagrine. — Mais, dites-moi, quels poèmes le galant Mozart a-t-il choisi de mettre en musique pour complaire à Mlle Gust Wendling?

Roland-Manuel. — Ce n'est pas lui qui les a choisis. C'est elle qui les a pris dans une anthologie. *Oiseaux, si tous les ans...* est d'Antoine Ferrand. *Dans un bois solitaire...* est d'Houdar de la Motte.

IV

Nadia Tagrine. — Est-il possible de concilier l'incontestable antipathie que Mozart nourrit à notre égard (et qu'il affirme en toute occasion) avec cette séduction non moins incontestable que le goût français ne cesse d'exercer sur lui?

Roland-Manuel. — Qu'y a-t-il d'incompatible à goûter l'esprit et les œuvres d'un pays où l'on ne se soucierait pas de vivre au demeurant? Et Mozart aurait vraisemblablement souscrit à la boutade de Gœthe : « Un pur Allemand n'aime pas les Français : mais il boit volontiers leurs vins. »

Nadia Tagrine. — Je pourrais vous répondre, en suivant la comparaison, que Mozart ne témoigne aucune propension à s'enivrer de notre musique. Relisez les lettres qu'il écrit de Paris.

Roland-Manuel. — Je les relis et me persuade, en prolongeant à mon tour la comparaison, que ce n'est pas au vin que Mozart s'en prend, mais aux cabaretiers qui le débitent et à leur clientèle. Tandis qu'il invective contre le Gros, directeur du Concert Spirituel, contre le snobisme des salons, contre l'incapacité et la mauvaise foi des entrepreneurs de théâtre, voyez comme sa musique accuse toujours davantage le goût de la précision expressive, le sens du linéament, l'exigence de la sobriété, ce double souci d'allégresse et de concision qui ne vient certainement pas de Mannheim et qui rompt carrément avec Salzbourg.

Nadia Tagrine. — Cette rigueur dans l'intensité de l'expression, ce souci de la ligne nette et tout ensemble harmonieusement infléchie sont particulièrement sensibles dans les sonates parisiennes. Mais peut-on dire que ces tendances se soient à la fois nettement et progressivement affirmées au cours des six mois qui mesurent le second séjour de Mozart en France? Car enfin, vous avez montré vous-même le prolongement du style de Mannheim dans les œuvres parisiennes.

Roland-Manuel. — Et les réminiscences du séjour à Paris dans les œuvres ultérieures composées à Salzbourg, à Munich, et à Vienne. Rien de plus complexe que la recherche des influences dans l'œuvre d'un artiste qui, en toute simplicité, incorpore à sa propre substance et intègre spontanément à son univers tout ce qu'il voit et tout ce qu'il touche. En vérité, l'innocent et gracieux petit Mozart, la figurine de Saxe coulée dans la porcelaine romantique est un homme de proie à qui tout appartient par droit de conquête : les concertos de Boccherini, les sonates de Clementi, les symphonies de Gossec et les opéras-comiques de Philidor et de Monsigny.

Nadia Tagrine. — Ajoutez à cela qu'à l'âge de douze ans, le petit Mozart souffle à Beethoven le thème initial de sa future *Symphonie héroïque*... mais vous me permettrez d'en revenir à la question précise que je vous ai posée : l'influence française s'est-elle accusée progressivement au cours des six mois que Mozart a passés à Paris en 1778?

Roland-Manuel. — Vous allez pouvoir en juger. Quand Mozart arrive à Paris, le cœur de l'homme et du musicien est resté à Mannheim. L'orchestre de Mannheim et ses incomparables solistes lui ont donné le sens et le goût des vastes et savantes compositions vivement contrastées qui multiplient les jeux de la couleur instrumentale et les effets d'intensité expressive.

Nadia Tagrine. — Toutes choses dont l'*Andante* de la *Symphonie concertante* que nous avons entendu, il y a quinze jours, nous donnait un merveilleux exemple.

Roland-Manuel. — Vous dites bien, et cette *Symphonie concertante* est l'un des premiers ouvrages que Mozart ait composés en arrivant à Paris sous l'ascendant de Mannheim.

. . . .

Roland-Manuel. — ... En fait, Mozart n'est pas plus en humeur de conquérir Paris que Paris n'est curieux de sa personne et de sa musique. Ce garçon chétif et maussade restera perdu dans la foule des solliciteurs. Il n'a ni la faconde, ni l'entregent, ni l'optimisme volontaire des ambitieux qui forcent le succès. A la différence de Gluck qui a su s'imposer chez nous au même moment, Mozart n'a pas foi dans le succès de son aventure parisienne. Dès le début, il joue perdant.

Nadia Tagrine. — Il n'a donc reçu aucune proposition intéressante pendant les six mois qu'il a passés dans notre capitale?

Roland-Manuel. — A bien y regarder, on s'aperçoit qu'il a aidé le mauvais sort. Car enfin on lui a bel et bien proposé la

place d'organiste à Versailles avec un traitement de 2 000 livres pour un exercice de six mois.

NADIA TAGRINE. — Pourquoi refuse-t-il?

ROLAND-MANUEL. — Parce qu'il ne peut souffrir le milieu musical parisien.

NADIA TAGRINE. — Et parce qu'il ne peut souffrir l'idée de vivre séparé de sa chère Aloysia Weber. Ne croyez-vous pas que ceci commande cela?

ROLAND-MANUEL. — Je serais assez porté à le croire. Cela dit, je pense, avec Alfred Einstein, qu'il est parfaitement oiseux d'imaginer le cours qu'aurait suivi la vie de Mozart et l'histoire de la musique française si Mozart avait accepté le poste de Versailles.

NADIA TAGRINE. — Il n'est déjà pas si facile de se rendre exactement compte de ce qui s'est passé dans le fait. Vous nous avez dit dans quel état d'esprit Mozart avait abordé Paris à la fin de mars 1778. Où en est-il à la fin de l'été à la veille de son départ?

ROLAND-MANUEL. — Chose curieuse, très significative et bien humaine : sur le point de quitter ce détestable Paris, Mozart se désole de ne pouvoir y rester davantage. Il entre en conflit véhément avec le baron Grimm qui le somme de faire ses paquets. Voyez ce qu'il écrit à son père au sujet du même Grimm.

NADIA TAGRINE. — « Je suis fâché de ne pas rester ici pour lui montrer que je n'ai pas besoin de lui et que j'en puis faire autant que son Piccini, bien que je ne sois qu'un Allemand. »

ROLAND-MANUEL. — Je pourrais vous montrer plusieurs lettres où Mozart se donne les meilleures raisons d'espérer en Paris alors qu'il désespère de Salzbourg où il retourne comme un chien qu'on fouette.

★

V

ROLAND-MANUEL. — J'ai préparé à votre intention un petit texte qui vous rappellera quelque chose. Ce sont les conseils d'un père à son fils.

NADIA TAGRINE. — Je les entends d'ici... Est-il rien de plus assommant que d'être en tiers au milieu d'une leçon de morale?

ROLAND-MANUEL. — Ce n'est pas une leçon de morale, rassurez-vous. C'est plus précisément une leçon de conduite doublée d'une leçon d'esthétique pratique.

NADIA TAGRINE. — En tout état de cause, je ne suis pas très rassurée ; mais donnez toujours : on va bien voir.

« Si tu n'as pas tes élèves pour le moment, écris donc encore quelque chose : même si cela te rapporte peu à cette époque de l'année...

ROLAND-MANUEL. — La lettre est du 13 août 1778...

NADIA TAGRINE. — « Pour l'amour de Dieu, cela doit te faire connaître : mais que ce soit court, facile, populaire. Entends-toi avec un graveur et demande-lui ce qu'il préférerait : peut-être

des quatuors faciles à deux violons, alto et basse. Penses-tu donc t'abaisser en composant dans ce genre? En aucune façon, Bach, à Londres...

ROLAND-MANUEL. — Il s'agit, bien sûr, de Jean-Chrétien Bach.

NADIA TAGRINE. — « Bach, à Londres, a-t-il jamais publié autre chose que de semblables bagatelles? Les petites choses sont grandes quand elles sont écrites avec naturel, en un style coulant et facile et composées avec science. C'est un travail plus difficile que toutes ces progressions harmoniques artificielles, généralement incompréhensibles et tant de mélodies d'une exécution compliquée. Bach s'est-il abaissé par ce genre de composition? Nullement ! La bonne composition, l'ordre, *il filo*, voilà ce qui, même dans les petites choses, distingue le maître véritable du gâche-métier... »

ROLAND-MANUEL. — Alors, Nadia, que vous semble de cet art poétique?

NADIA TAGRINE. — Je n'ai pas grand mérite à deviner qu'il s'agit d'une épître de Léopold Mozart à son fils. Je dis que je n'y ai pas grand mérite, parce que vous nous avez déjà cité la phrase si importante où il est question du fil d'Ariane — *il filo* — ce principe essentiel de continuité, cette souplesse apparemment déliée dont Mozart avait effectivement trouvé l'exemple dans la musique de Jean-Chrétien Bach.

ROLAND-MANUEL. — Cette lettre, aussi bien, montre le sens extrêmement avisé de Léopold. Elle contient l'éloge implicite de l'art suprême qui consiste à faire difficilement des œuvres faciles — de cette clarté, de cette aisance, de cet apparent naturel obtenus à la limite de l'effort et du calcul.

NADIA TAGRINE. — En somme, sous son apparence terre à terre, le sermon de Léopold Mozart prêche une doctrine à laquelle son fils est déjà tout converti. On aimerait pourtant savoir si, en l'occasion, Mozart s'est laissé persuader : s'il a donné dans ce genre de composition que Léopold range parmi les bagatelles — des bagatelles en forme de quatuors à cordes... Excusez du peu !

ROLAND-MANUEL. — Vous doutez-vous que vous êtes en train de ranimer un curieux débat musicologique qui divise le monde des mozartiens? A consulter le catalogue des œuvres de Mozart dans l'ordre que Kœchel leur assigne, vous ferez une étrange constatation en ce qui concerne les vingt-quatre quatuors recensés par ce comptable diligent.

NADIA TAGRINE. — Je sais ce que vous allez dire, car j'ai fait l'expérience. Il ressort de cet examen que le quatorzième quatuor de Mozart date de 1773 et que le quinzième fut composé dix ans plus tard. S'il en est bien ainsi, on voit qu'entre dix-sept et vingt-sept ans, Mozart n'a pas sacrifié une seule fois à ce genre essentiel qu'est le quatuor à cordes.

ROLAND-MANUEL. — Chose curieuse : si vous interrogez le catalogue de Joseph Haydn, ce Haydn que les petites histoires de la musique saluent, somme toute à bon droit, comme le père du quatuor, si donc, vous consultez le catalogue de Joseph Haydn, vous constaterez au même moment, c'est-à-dire entre 1772 et 1781,

une interruption de même durée dans la production des quatuors à cordes.

NADIA TAGRINE. — Quel sens donnez-vous à ce double silence?

ROLAND-MANUEL. — Ces dix années correspondent curieusement à la période d'incubation ou de maturation du grand style classique. Tout se passe comme si, pendant ce temps, les *bagatelles* préconisées par le vieux Léopold s'étaient préparées dans le silence à la dignité des grandes formes que les générations futures révéreront comme des archétypes.

NADIA TAGRINE. — C'est ce moment, si je vous comprends bien, où se fait cette espèce de départ qu'Einstein considère comme essentiel entre la musique de plein air ou de divertissement, écrite en principe pour le seul plaisir de ceux qui l'exécutent, et la musique de chambre conçue pour captiver sérieusement l'attention d'un public réuni spécialement pour l'écouter.

ROLAND-MANUEL. — C'est le moment, en effet, où la musique faite pour être jouée cède la place à la musique faite pour être entendue.

NADIA TAGRINE. — En attendant la phase critique où la musique ne sera plus faite que pour être lue. En tout état de cause, les injonctions que Léopold Mozart adresse à son fils au mois d'août de 1778 risquent fort de n'être pas entendues — elles tombent au plus mauvais moment. Aussi bien avons-nous constaté que Mozart n'a pas écrit un seul quatuor entre 1773 et 1784.

ROLAND-MANUEL. — C'est ici qu'intervient le débat dont je vous ai menacée. C'est ici que le comte de Saint-Foix soulève l'exception qui confirme la règle et nous affirme, avec toute l'autorité qui s'attache à ses travaux, que Mozart a bel et bien obtempéré aux désirs de son père en composant à Paris, entre août et septembre 1778, un quatuor pour deux violons, alto et violoncelle.

NADIA TAGRINE. — Un quatuor inconnu de Kœchel?

ROLAND-MANUEL. — Un quatuor qui figure dans le supplément de Kœchel sous le numéro 212, parce qu'on l'avait faussement situé, selon Saint-Foix, parmi les œuvres du dernier séjour en Italie. Je n'entrerai pas dans le détail des considérations qui permettent au savant mozartien d'affirmer sa thèse.

NADIA TAGRINE. — Dans le fait...

ROLAND-MANUEL. — Dans le fait, le quatuor en *la* majeur pour deux violons, alto et violoncelle est une de ces œuvres galantes à la française dont Giovanni Giuseppe Cambini, personnage que Mozart ne connaissait que trop bien, s'était fait chez nous l'habile propagandiste. Dans le fait, ce quatuor qui fait figure d'enfant perdu parmi les produits légitimes de Mozart est une composition qui sacrifie délibérément à la galanterie française.

NADIA TAGRINE. — Dont le premier souci, ne l'oubliez pas, est d'observer toujours les règles de la discrétion.

ROLAND-MANUEL. — Mozart ne l'oublie pas davantage. Le quatuor en la majeur ne comprend que deux mouvements : un allegro et un thème varié, ce qui répond bien aux préoccupations du genre galant toujours enclin à fuir les longs espoirs et les vastes

pensées que poursuivent les grands adagios. Le premier mouvement, *allegro assai*, vous plaira par sa vaillance animée. On y retrouve le thème initial à la conclusion et ce même sens du dialogue preste et désinvolte, avec une saveur d'opéra bouffe brochant sur le tout.

NADIA TAGRINE. — Et le second mouvement?

ROLAND-MANUEL. — Le second mouvement emporterait toutes les résistances qui pourraient s'opposer à la thèse du comte de Saint-Foix. Ce thème varié utilise une romance française de Pollet qui fit fureur jusqu'aux jours de la Révolution.

NADIA TAGRINE. — *Fleuve du Tage, je fuis tes bords heureux*
A ton rivage, j'adresse mes adieux
c'est cela?

ROLAND-MANUEL. — Et c'est ici que se réalise en perfection ce que le vieux Mozart souhaitait de son fils : une de ces bagatelles, une de ces petites choses qui sont grandes quand elles sont écrites en un style coulant et facile, mais avec science... et avec génie.

NADIA TAGRINE. — Vous avez eu raison de ramener le quatuor en *la* majeur de Mozart à son lieu de naissance, qui est Paris : mais il ne faudrait pourtant pas que votre tendresse pour les enfants égarés ou perdus nous empêchât de rendre aux autres la pleine justice qui leur est due. Le quatuor que nous venons d'entendre semble devoir se situer tout à la fin du séjour de Mozart à Paris, c'est-à-dire entre la fin d'août et le début de septembre 1778. Il avait donc été précédé des fameuses sonates pour piano et pour piano et violon qui comptent parmi les plus belles.

ROLAND-MANUEL. — Il est vrai que Mozart, par la suite, n'a guère surpassé les sonates parisiennes qui forment un monde dont la riche unité se nourrit de contrastes. Désormais disponible à toute intention, Mozart a d'autres ressources que les savantes bagatelles préconisées par son père. C'est ainsi qu'il a écrit à la suite deux compositions dont le caractère tragique est d'autant plus saisissant qu'il a quelque chose de ramassé.

NADIA TAGRINE. — Oui, cette espèce de pathétique qui refuse d'étaler sa douleur.

ROLAND-MANUEL. — C'est ici le dépouillement tragique, la volonté de réduire l'expression à l'essentiel qui est le fruit le plus précieux de toutes les expériences parisiennes de Mozart, aussi bien sur le plan humain que sur le plan de la technique et de l'esthétique.

NADIA TAGRINE. — Et quels exemples concrets pourriez-vous nous proposer de cette sobriété tragique acquise à notre rude école?

ROLAND-MANUEL. — Les exemples de deux sonates : la première pour piano et violon, la seconde pour piano seul et qui se font suite immédiatement dans la production de Mozart parmi les œuvres composées au printemps de 1778.

La première est la sonate en mi mineur pour piano et violon (Kœchel 304). Le lyrisme dépouillé que nous évoquions tout à l'heure s'y exprime avec une concision suprême. Cette œuvre

brève issue des profondeurs d'une âme douloureuse se refuse au pathétique avec une fierté sublime. Elle me rappelle dans son ardeur secrète ce vers d'un troubadour languedocien du XIIe siècle : « Le véritable amour est souffrance et mesure. »

NADIA TAGRINE. — Je devine sans peine que la sonate pour piano seul qui fait suite à celle que nous venons d'entendre est la magnifique sonate en la mineur ; cette sonate n'a d'ailleurs pas la sérénité de la précédente.

ROLAND-MANUEL. — Si le mot de *ténébreux* pouvait s'accorder à la musique de Mozart, nous voudrions l'employer avec l'assentiment d'Alfred Einstein. « Ténèbres inexorables, écrit ce dernier, ténèbres inexorables que la modulation en *ut* majeur qui conclut l'exposition ne parvient pas à dissiper. »

NADIA TAGRINE. — Cette sonate en *la* mineur est vraiment une œuvre unique.

ROLAND-MANUEL. — Unique, en effet, et d'une exigeante et farouche unité bien faite pour déconcerter les mélomanes toujours prêts à s'attendrir sur le petit Mozart obligatoirement gracieux et serein. Le langage, ici tout nouveau, autorise une œuvre dont Saint-Foix dit fort bien qu'elle fait penser à un concerto sans orchestre, mais qui brille d'un éclat tragique. En dépit de la richesse de certains détails parfois très fouillés, l'œuvre ne s'anime qu'au cœur d'une nuit de métamorphose toute pleine de phantasmes.

VI

NADIA TAGRINE. — Notre modeste enquête sur les relations de Mozart avec la France, et sa musique doit, de toute façon, s'achever ce matin et nous sommes loin, ce me semble, d'avoir répondu à toutes les tâches que nous imposait cette enquête : nous sommes loin d'avoir épuisé tous les sujets de notre investigation.

ROLAND-MANUEL. — Consolez-vous en vous disant qu'ils resteront à jamais inépuisables. Telle est la marque des productions du génie et la raison de leur éternelle nouveauté.

NADIA TAGRINE. — Sans doute ! mais vous me permettrez de constater que vous avez laissé de côté quelques œuvres parisiennes parmi les plus fameuses de Mozart — ces mêmes œuvres que le public acclame communément sans même se douter qu'elles ont vu le jour chez nous.

ROLAND-MANUEL. — Par exemple, la sonate favorite en *la* majeur avec la *Marche Turque* (qui est à Mozart ce que *Bolero* est à Ravel) la symphonie en *ré*, le concerto de salon pour flûte et harpe et le *Ballet des Petits riens*.

NADIA TAGRINE. — En seriez-vous à mépriser ces ouvrages pour la raison qu'ils sont généralement admirés?

ROLAND-MANUEL. — Me préserve le Ciel d'un parti pris de

non-conformisme qui est bien la forme la plus sotte du snobisme. Et le snobisme mozartien ne date pas d'aujourd'hui. Rappelez-vous cette honnête dame que Reynaldo Hahn soupçonnait véhémentement d'être enceinte des œuvres inédites de Mozart...

NADIA TAGRINE. — Cela dit, je serais curieuse de connaître les œuvres de Mozart qui fournissent matière à la conclusion de notre débat.

ROLAND-MANUEL. — Conclusion provisoire, encore une fois...

NADIA TAGRINE. — Ce qui s'imposerait, à mon avis, au point où nous sommes, ce serait d'accompagner Mozart au-delà de nos frontières et de prendre occasion de l'œuvre la plus importante qu'il aura écrite après nous avoir quittés, afin d'estimer le résultat des expériences et la valeur des acquisitions qu'il a faites chez nous.

ROLAND-MANUEL. — Encore faudrait-il se mettre d'accord sur la désignation de cette œuvre importante.

NADIA TAGRINE. — Voyons d'abord dans quel esprit Mozart envisage son activité future à son départ de Paris. Le sait-on?

ROLAND-MANUEL. — Il écrit à son ami, l'abbé Bullinger, le 7 août 1778 : « Salzbourg n'est pas un endroit favorable à mon talent. D'abord, les musiciens n'y jouissent d'aucune considération, ensuite on n'y entend rien : pas de théâtre, pas d'opéra. »

NADIA TAGRINE. — Il est clair qu'aux yeux de Mozart, l'opéra n'est pas cette forme inférieure méprisée par un certain snobisme moderne.

ROLAND-MANUEL. — Il s'en faut de tout. Or, de janvier 1779 à novembre 1780, Mozart ronge son frein à Salzbourg en écrivant, pour la chapelle ou pour la chambre, deux messes, deux vêpres, sonates d'église et de chambre, sérénades, symphonies concertantes.

NADIA TAGRINE. — Et rien pour le théâtre?

ROLAND-MANUEL. — Une opérette allemande qu'il n'achèvera pas, et que les éditeurs modernes ont affublée du titre de *Zaïde*. Vous réclamiez une œuvre importante : sans doute la *Messe du couronnement*, les *Vêpres du dimanche* le sont-elles à nos yeux : mais au gré de l'époque (et très particulièrement au sentiment de Mozart) le genre musical essentiel, la forme privilégiée qui réunit toutes les puissances et tous les charmes de la musique, l'œuvre des œuvres, au plein sens du mot qui la désigne, c'est l'*opéra*.

NADIA TAGRINE. — Encore faudrait-il savoir quel genre d'opéra il a dans la tête.

ROLAND-MANUEL. — Peu lui importe : tout lui sera bon dès lors qu'on lui offre les moyens de travailler pour la scène : opéra sérieux ou bouffon, *singspiel*, opéra-comique à la française. Lisez sa correspondance et vous verrez Mozart impatient de composer selon l'opportunité, en italien, en allemand, voire en français pour peu qu'on lui donne l'occasion de monter sur le théâtre.

NADIA TAGRINE. — Tant et si bien que pour rencontrer la partition importante que nous cherchons et qui nous éclairera sur la somme des expériences de Mozart après son séjour à Paris...

ROLAND-MANUEL. — Pour rencontrer cette partition, il nous faut attendre l'hiver de 1780 et la composition, à Munich, d'un des plus hauts chefs-d'œuvre de Mozart et de la musique : *Idoménée, roi de Crète* opéra séria en trois actes, livret de l'abbé Varesco d'après la tragédie française de Danchet, numéro 366 du catalogue de Kœchel. *Idoménée* va nous permettre d'admirer le brûlant conflit de la forme et du langage dans une partition merveilleuse et singulière, où le musicien, tenu d'observer les conventions du vieil *opéra seria,* y applique toute l'expérience acquise à la faveur de ses expériences mannheimistes et parisiennes. Car c'est à Paris que Mozart a pu prendre pleine conscience des problèmes de la musique au théâtre tels qu'ils se posent à l'époque. A quoi pensez-vous?

NADIA TAGRINE. — Je pense à cette lettre que vous m'avez fait lire récemment où Mozart mande à son père, en quittant Paris, qu'il n'a nul besoin des conseils ni de l'appui du baron Grimm, et qu'il en peut faire autant que son Piccini, bien qu'il ne soit qu'un Allemand. Voilà qui suffirait à nous rappeler que le Paris où vécut Mozart en 1778 est le champ clos où s'affrontent les idéaux, les ambitions et les intérêts des différents partis que divise l'esthétique du théâtre musical. La réforme de Gluck bat son plein.

ROLAND-MANUEL. — Et ce n'est pas par hasard, croyez-moi, que Gluck a pris Paris pour théâtre de ses opérations ; mais Mozart est bien l'homme le plus indifférent aux réformes et aux systèmes. Il a trop le souci du style pour sacrifier le sien aux partis pris de l'originalité.

NADIA TAGRINE. — Il ne prend donc pas parti dans la querelle des gluckistes et des piccinistes.

ROLAND-MANUEL. — Il s'en moque éperdument. Écoutez-le : « J'ai causé avec Piccini au *Concert spirituel.* Il est tout à fait aimable avec moi comme je le suis avec lui. Au demeurant, je ne me lie pas plus avec lui qu'avec d'autres. Je sais ce que j'ai à faire et lui aussi. Et cela suffit. »

NADIA TAGRINE. — Il n'en reste pas moins que, réforme à part, Mozart n'a pas été insensible à la musique même de Gluck. D'ailleurs *Idoménée* nous en apporte la preuve dès son ouverture.

ROLAND-MANUEL. — Que Mozart ait accidentellement emprunté au musicien Gluck tel effet ou telle formule ne change rien au fait que leurs tempéraments et leurs idées respectives soient à peu près incompatibles et contradictoires. Gluck déclare en propres termes qu'il se veut plus peintre et plus poète que musicien : Mozart affirmera, pour sa part, que la poésie doit être la fille obéissante de la musique.

NADIA TAGRINE. — Dans ces conditions, on imagine mal la leçon que Mozart, compositeur d'opéras, a bien pu tirer de son séjour dans un Paris tout occupé de la réforme de Gluck.

ROLAND-MANUEL. — Un enseignement plus profond, et d'une portée plus générale : un enseignement dont Gluck et Piccini avaient eux-mêmes tiré parti, chacun selon les exigences et les possibilités de sa nature.

NADIA TAGRINE. — A savoir?

ROLAND-MANUEL. — A savoir une adaptation rigoureuse de la musique aux suggestions du texte et de l'argument, une juste déclamation des paroles, et par voie de conséquence, une vue plus nette de la valeur expressive de la musique, qu'il s'agisse d'imiter la nature ou de figurer le sentiment : car la contribution de la France à l'élaboration du grand style classique revient avant tout à mettre l'accent sur l'image représentative.

NADIA TAGRINE. — Pour autant que la partition d'*Idoménée* ait bénéficié de cet enseignement et pour peu que Mozart lui-même ait obligé la poésie à se faire la fille obéissante de la musique, on se demande comment le librettiste d'un tel ouvrage a pu satisfaire à sa tâche.

ROLAND-MANUEL. — Le fait est que le pauvre Varesco, dont la concision n'était pas la vertu dominante, en a vu de dures avec son compositeur : « C'est par trop long, s'exclame Mozart... pas besoin d'une *seconda parte*, cela n'en ira que mieux. Quant à l'air d'Ilia à la seconde scène du second acte, j'aimerais qu'il fût modifié pour ce que je compte en faire : je voudrais une *aria* qui coulât si naturellement que je ne sois pas tellement lié par les paroles et que je puisse composer d'une traite. »

NADIA TAGRINE. — ... Le sujet, autant qu'il m'en souvienne, est assez convenable pour un opéra.

ROLAND-MANUEL. — C'est l'histoire de Jephté transposée dans la mythologie grecque. La scène est en Crète après la chute de Troie. Idamante, fils du roi de Crète Idoménée, est aimé d'une captive troyenne, Ilia.

NADIA TAGRINE. — Et je me rappelle qu'Idoménée rentrant dans son royaume et contrarié par la tempête promet à Neptune de sacrifier le premier être humain qu'il rencontrera sur le rivage. Or, la première personne qui se présente à lui est son propre fils.

ROLAND-MANUEL. — Sur le point d'immoler son fils, Idoménée voit s'élancer Ilia qui veut mourir à la place de son amant : ce geste apaise le courroux de Neptune.

NADIA TAGRINE. — Ce qui nous promet de voir une tragédie finir par un mariage. La véritable tragédie grecque était généralement moins accommodante, je crois...

ROLAND-MANUEL. — C'est que *l'opera seria* se souviendra toujours qu'il est né d'une réaction napolitaine contre la fidélité que les Florentins entretenaient à l'endroit de leurs modèles grecs — d'une revendication du lyrisme musical contre la sévérité dramatique.

NADIA TAGRINE. — Et Mozart, à cet égard, s'inscrit dans la lignée napolitaine. Vous nous avez lu, tout à l'heure, une lettre où Mozart souhaite que son librettiste allège son texte pour lui permettre de composer une *aria* qui le libère de la sujétion des paroles afin de composer tout d'une traite.

ROLAND-MANUEL. — Il s'agit de l'air d'Ilia au second acte. Et Mozart ajoute : nous sommes convenus de placer à cet endroit une *aria andantino* avec quatre instruments à vent concertant : une flûte, un hautbois, un cor, et un basson.

NADIA TAGRINE. — « Nous sommes convenus... » Pourquoi dit-il nous?

ROLAND-MANUEL. — Le *nous* s'entend évidemment des quatre amis de Mannheim : la flûte Wendling, le hautbois Ramm, le corniste Lang, et le basson Ritter. Trois de ces instrumentistes avaient déjà participé à Paris à l'exécution de la symphonie concertante. Reconnaissez ici cette préoccupation de la couleur instrumentale que Mozart n'a prodiguée nulle part avec plus d'audace ni plus d'ingéniosité que dans *Idoménée.* Cet air admirable anticipe curieusement sur la symphonie en *sol* mineur. Écoutez *Se il padre perdei* de toutes vos oreilles et de tout votre cœur. On ne sait qu'admirer davantage de la limpidité formelle de ce morceau, ou de l'ensorcelante polyphonie d'un quatuor de solistes qui proclame la liberté du symphoniste dans la perfection de l'expression dramatique.

NADIA TAGRINE. — Mais ne nous aviez-vous pas promis monts et merveilles des scènes d'*Idoménée* où interviennent les chœurs. Leur rôle est-il considérable dans cet *opera seria?*

ROLAND-MANUEL. — Les éléments choraux et chorégraphiques considérés comme parties intégrantes de l'action sont ce qui rapproche essentiellement *Idoménée* de l'opéra français. Les marches et les entrées de ballet appartiennent, comme vous savez, à la tradition décorative de notre tragédie en musique. L'admirable, c'est que Mozart n'exalte jamais sa personnalité de façon plus émouvante ni plus éclatante que lorsqu'il s'avise d'emprunter un genre ou une structure que d'autres se flattent d'avoir inventées.

NADIA TAGRINE. — Il n'est jamais plus profondément lui-même que lorsqu'il se veut tributaire d'autrui. N'est-ce pas à cela d'ailleurs que se reconnaît et se mesure le génie?

ROLAND-MANUEL. — Vous allez l'éprouver en écoutant, à la fin du deuxième acte, la grande scène de la tempête où retentissent à la fois la fureur des éléments et l'angoisse des âmes.

NADIA TAGRINE. — Et le troisième acte?

ROLAND-MANUEL. — Le troisième acte? Tenez, lisez vous-même ce que Mozart mande à son père le 3 janvier 1781.

NADIA TAGRINE. — « Ma tête et mes mains sont prises à ce point par le troisième acte qu'il n'y aurait rien de merveilleux si j'étais moi-même transformé en troisième acte. A lui seul, il me donne plus de peine qu'un opéra tout entier. Il ne s'y trouve presque aucune scène qui ne soit extrêmement intéressante. » Eh bien ! quelle assurance !

ROLAND-MANUEL. — Une assurance bien réconfortante : Mozart est de ces grands réalistes qui ne s'embarrassent pas plus de modestie qu'ils ne cèdent à la vanité. Et dans le fait, il ne s'abuse point. Ce troisième acte enchaîne des merveilles dont Mozart ne dépassera jamais l'audace ni la puissance. L'air fameux : *Zeffiretti lusinghieri* est une idylle de songe où le chromatisme le plus exquis s'insinue dans l'entrelacs des flûtes, des clarinettes, et des bassons... Mais voici le plus grand moment de la tragédie : voici (je pèse mes mots) un des sommets de l'art musical : c'est le grand chœur où s'exprime la stupéfaction et l'épouvante du peuple

crétois en apprenant que la victime promise au sacrifice est Idamante, le propre fils du roi. De lourdes dissonances soulignent les exclamations de la foule qui ne trouve plus de mots pour exprimer son horreur : *O .. O .voto tremendo — O serment redoutable* — cependant que l'orchestre s'enveloppe d'arpèges dont Beethoven se souviendra dans sa sonate en *ut* dièze mineur et se moire de sonorités audacieuses dont l'œuvre ultérieure du musicien ne renouvellera jamais la surprise, mais dont néanmoins les échos se prolongeront dans *Don Juan* et *la Flûte enchantée.*

NADIA TAGRINE. — Vous nous aviez annoncé un ballet dans la tradition de la tragédie en musique des Français. Comment et quand ce ballet intervient-il dans *Idoménée.* Vous l'avez gardé pour la fin?

ROLAND-MANUEL. — Je l'ai gardé pour la fin parce qu'il intervient au couronnement d'Idamante qui termine l'ouvrage. L'opéra de Munich disposait d'un chorégraphe et metteur en scène français, nommé le Grand. Mozart, avec l'aide de le Grand, s'est plu à composer des danses où vous retrouverez les formes essentielles des entrées de ballet dont use la tragédie en musique de Lulli à Rameau.

NADIA TAGRINE. — Gavottes, passepieds, chaconnes et passacailles.

ROLAND-MANUEL. — Chose remarquable : la chaconne et la passacaille, dont l'unité se fonde, comme vous savez, sur le constant retour du même dessin à la basse.

NADIA TAGRINE. — La basse obstinée, oui. Eh bien?

ROLAND-MANUEL. — Eh bien ! le Mozart d'*Idoménée* apparaît ici comme le dernier défenseur d'une forme essentielle dont l'abandon coïncide avec le déclin de la tragédie en musique et de l'école française. Quand on songe qu'*Idoménée*, l'œuvre que Mozart tenait pour la plus chère à son cœur, s'achève sur une passacaille à la française, on éprouve un sentiment qui résume tout ce que nous avons essayé de dire depuis six semaines.

ROLAND-MANUEL.

Mozart européen

IL n'est pas très facile de définir le concept *Europe*. Quel est en effet son contenu? Signifie-t-il seulement une portion relativement faible du globe terrestre, un conglomérat de peuples, de races, de nations, dont les frontières varient d'une génération à l'autre et qui est voué sans défense à toutes les impulsions de la vie militaire, politique et économique? N'est-il pas au contraire une idée, une fraction de subconscient collectif, une communauté des esprits pensants et des créations de biens culturels?

C'est un fait que l'étendue sur le globe de notre partie du monde est petite, et que son importance politique n'a cessé de décroître depuis le début du XXe siècle. Et pourtant le concept nous apparaît dans toute sa pureté et son intégrité lorsque nous parlons de son rayonnement intellectuel. Il suffit de citer quelques noms, Thomas d'Aquin, Bortins, Dante, Michel-Ange, Shakespeare, Rubens, Monteverdi, Dufay, Palestrina, Léonard de Vinci, Dürer, Gœthe — pour qu'immédiatement nous percevions les effluves d'un air occidental, mieux encore européen. Les noms se présentent sans ordre, au gré du hasard, sans chronologie ni hiérarchie. On peut à volonté en allonger la liste. Les grands esprits que l'Europe a enfantés, qu'ils viennent de la Suède ou de la Grèce, du Portugal, ou de la Pologne, de l'Italie, de l'Allemagne ou de la France, personnifient chacun presque sans exception le concept Europe plus fortement qu'un détail quelconque emprunté à l'histoire de l'un de ces pays.

Parmi les noms qui affluent à l'esprit quand on parle de culture européenne, celui de Wolfgang Amadeus Mozart se place au premier rang — en raison non seulement de l'éminente grandeur et de l'universalité, aujourd'hui quasi incontestées, de son œuvre, mais plus encore du caractère essentiellement européen de cet œuvre.

Mozart est né à Salzbourg, résidence archiépiscopale située aux confins septentrionaux des Alpes autrichiennes, et il y a grandi. La petite ville se trouve sur le passage de l'une des anciennes routes qui mènent d'Allemagne en Italie. Ce sont des architectes italiens du XVIIe et du XVIIIe siècle qui lui ont donné sa physionomie ; les pelouses latines ont servi de modèle à ses jardins d'agrément. Léopold Mozart, le père, était un humaniste et un musicien de haute culture, en même temps qu'un pédagogue de classe (son école de violon en est la preuve), comparable dans ses méthodes d'éducation au conseiller Gœthe à Francfort. Il ne se borna point à développer les dons musicaux précoces de ses enfants, mais il leur fit apprendre en temps voulu les deux langues vivantes dont

la connaissance était alors l'une des marques de la culture : l'italien et le français.

En 1762, il emmena avec lui son fils et sa fille Nannerl, un peu plus âgée que son frère, dans un voyage qui dura trois ans et demi et qui leur fit voir les villes les plus importantes de l'Allemagne du Sud-Ouest, de la France, de l'Angleterre, de la Hollande et de la Belgique. Wolfgang avait six ans lorsqu'il partit. Les impressions que produisit la vie à l'étranger sur cet enfant sensible furent considérables. Des rois et des reines admirèrent et choyèrent ce petit bonhomme, dont la géniale précocité s'inscrivait déjà dans des créations durables. Wolfgang apprit à s'exprimer en langue étrangère aussi couramment que dans son dialecte salzbourgeois — qu'il sut plus tard si plaisamment parodier dans ses lettres. Car les gens qu'il fréquentait, des serveurs et des postillons, des femmes de chambre et des valets, des tailleurs, des cordonniers, et malheureusement aussi des médecins (les deux enfants tombèrent gravement malades en route) parlaient français ou anglais avec lui.

Les impressions musicales recueillies au cours du voyage ne furent pas non plus négligeables ; elles contribuèrent de façon décisive chez Mozart au développement de sa langue musicale propre. La rencontre qu'il fit à Londres de Johann-Christian Bach, le plus jeune des fils de Jean-Sébastien, donne naissance à une amitié intime entre le petit garçon et le musicien célèbre, en pleine maturité. Le *singendu Allegro* de Mozart est le fruit de l'influence qu'exerça sur le jeune Mozart le maître compositeur d'opéras fortement imprégné d'école italienne.

Depuis lors, Mozart ne se sentit plus jamais tout à fait chez soi à Salzbourg. Il avait pris l'habitude de la vie dans le grand monde, et il était fatal que la résidence au bord de la Salzach lui parût étroite et provinciale ; la vie de voyage elle-même, malgré les gros efforts qu'elle imposait, avait pour lui plus de charme que le quotidien de la vie sédentaire dans le modeste logement de la Getreidergasse — qui ne tarda point, il est vrai, à être échangé contre une habitation plus spacieuse et plus bourgeoise.

Aussi accueillit-il avec joie le nouveau programme d'un grand voyage établi par son père. Cette fois l'objectif fut l'Italie. Pour tout musicien ambitieux, le pays transalpin était le lieu véritable et définitif où faire ses preuves. Mozart père n'espérait pas seulement que Wolfgang, qui avait alors atteint sa quatorzième année, achèverait à Bologne, à Milan et à Naples ses études musicales. Il voulait que Wolfgang se consacrât désormais davantage à l'opéra. Déjà dans deux oratoires, l'un italien, *la Finta Semplice*, l'autre allemand, *Bastien und Bastienne* (qu'il composa pour le médecin et magnétiste Messer), l'enfant avait donné des preuves étonnantes de ses possibilités dramatico-musicales.

L'Italie l'accueillit tout d'abord avec le même enthousiasme qu'auparavant la France et l'Angleterre. A Bologne, il trouva un professeur digne de lui dans la personne du vieux Padre Martini. Les hommes se succédaient sans fin ; des cardinaux et des princes rendaient hommage au génial enfant à Rome et à Naples ; la Société Philharmonique de Bologne l'admit comme membre, le

pape lui conféra l'ordre de l'Éperon d'or — à vrai dire déjà quelque peu dévalué. A l'occasion du carnaval de Milan, Mozart reçut la première « seritlura », c'est-à-dire la commande rémunérée d'un opéra à composer. Le premier voyage en Italie fut bientôt suivi de deux autres. Au cours de ces années, l'adolescent qu'était Wolfgang devint un homme. Sa voix mua, et il connut les premières joies commes les premières souffrances de l'amour. Que l'on s'imagine alors l'effet que purent avoir sur un être génial au stade de la puberté les paysages d'Italie, les chants méridionaux, et la façon de vivre du Midi ! Il ne fut certainement pas moins décisif sur la formation, et le développement de Mozart que ne l'avait été celui des voyages antérieurs en France et en Angleterre.

Les *opera seria* qu'écrivit Mozart sur commande et sous l'influence des théâtres italiens révèlent sa souveraine maîtrise dans le style du *Belcanto* et dans une prosodie qui s'inspire souvent des textes de Matastasie. Les ouvrages de ce grand auteur de livrets de la *opera seria* figuraient dans la bibliothèque de Mozart à côté de ceux de Molière. Mozart les a lus dans la langue originale, et ils ont servi son sens de la dramaturgie tout autant que les drames de Shakespeare.

Les influences diverses, lentement amalgamées en un tout, que reçut Mozart de ses maîtres romans du sud et de l'ouest, ont laissé une empreinte visible dans sa production entre 1764 et 1780. En particulier, les sérénades et les « divertimenti », selon les milieux qui les virent naître, portant la marque, soit du type formel de la *Sinfonia* italienne et du *Belcanto* instrumental *(singendu Allegro)*, soit des suites et des variations pour menuet françaises. Et il ne saurait être mis en doute que Mozart, au moins jusqu'à sa vingtième année, ait largement subi les influences française et italienne — abstraction faite naturellement de l'école de son père et des impressions occasionnelles qu'il a pu recevoir de la musique liturgique de Michael Haydn.

Dans le catalogue des modèles de Mozart, les nouveaux modes de langage symphonique de l'école de Mannheim occupent une place à part. Mozart les a étudiés à fond, au point d'avoir séjourné dans la capitale de l'Allemagne du Sud-Ouest, avant et après son deuxième voyage à Paris, plus longtemps que ne le désirait son père. Les symphonies que Mozart écrivit plus tard ne s'expliqueraient pas sans l'exemple de l'orchestre de Mannheim (le premier du monde à l'époque) et de ses maîtres, notamment de Christian Cannabick. Et il ne faut oublier, ni que cet orchestre comprenait de nombreux musiciens tchèques, ni que la tradition de l'école de Mannheim avait exclusivement sa source, depuis Johann Stamitz et Franz Xaver Richter, dans cette terre de Bohême où toute musique est joie, et qui était la vraie patrie de ces émigrés que le prince électeur mélomane Karl Theodor du Palatibak avait engagés.

Chez ce Mozart de la période antérieure à 1780, l'élément allemand se fait moins sentir que l'élément romain. Mozart était-il Allemand? Nombreux sont ceux qui ont éprouvé que sa musique n'était nullement allemande, mais foncièrement autrichienne, par

exemple Darius Milhaud, qui l'oppose à celle de Beethoven, de Wagner, ou de Brahms. Certes, Mozart est bien de nationalité autrichienne, quoique sa ville natale Salzbourg n'ait été rattachée à l'Autriche qu'en 1805 et que du temps de Mozart elle était indépendante. La famille de son père est bavaroise, Léopold lui-même est encore né à Augsbourg, il n'est donc pas Autrichien. Sa mère, par contre, est originaire du Salzkammerjuh et son tempérament n'a pas démenti le caractère paysan-alpin dont elle avait hérité. C'est d'elle que Wolfgang tenait son penchant pour la rude gaieté, voire parfois pour l'obscénité, ainsi qu'en témoignent crûment ses fameuses lettres à sa cousine d'Augsbourg. Hugo von Hofmannsthal a qualifié de typiquement autrichien l'européanisme de Mozart. Il n'est pas douteux que l'Autriche, la monarchie du Danube ait constitué une sorte de petite Europe ; on en trouve encore aujourd'hui les traces à chaque instant dans Vienne, où les noms des grandes familles et des grandes affaires sont aussi souvent d'origine italienne, espagnole, slave et française que d'origine allemande. Mais il faut dire aussi que les tendances européennes, les convictions internationales se retrouvent tout aussi souvent dans l'œuvre des créateurs allemands que chez les intellectuels autrichiens. Ce n'est pas par hasard que Gœthe et Frédéric Nietzsche ont trouvé que leur esprit s'apparentait à celui de Mozart.

Ce n'est que dans les dix dernières années de sa vie, que Mozart passe à Vienne et au cours desquelles il rompt les chaînes de sa dépendance économique à l'égard de l'archevêque de Salzbourg, que son style atteint la perfection dont toutes les œuvres de cette époque portent la marque. Cet épanouissement se produit sous le signe d'une intégration européenne de sa langue musicale ; il faut en voir la cause dans sa rencontre avec l'œuvre de Jean-Sébastien Bach. Sans doute Mozart connaissait-il déjà superficiellement la musique de Bach, il avait même étudié certaines œuvres, comme il étudiait toute musique d'importance qui lui tombait sous la main. Mozart était, à l'opposé de Josef Haydn purement original, un génie de la synthèse, un cas d'éclectisme suprême et divin. Mais la polyphonie de Bach ne lui fut révélée que par Gottfried van Swieten, ce diplomate et dilettante éclairé qu'enflammait un zèle apostolique pour ses découvertes, et à qui le roi de Prusse Frédéric II avait signalé Bach. Les séances de musique de chambre chez van Swieten ouvrirent les yeux de Mozart à l'art suprême de la composition, et nous possédons comme documents de son humble admiration pour Jean-Sébastien les arrangements de plusieurs fugues tirées du clavecin bien tempéré que Wolfgang écrivit pour trio et pour quatuor à cordes. A dater de ce moment, le style des contrepoints fait partie intégrante de l'œuvre de Mozart. Les sommets de ce style, le finale de la symphonie de Jupiter, la fantaisie en fa mineur pour un rouleau d'orgue, la fugue en ut mineur pour deux pianos, ont leur réplique dans les œuvres théâtrales de Mozart, de même que dans la musique liturgique de Vienne, les fragments de la messe en ut mineur et du *Requiem.*

Mais à quoi bon toutes ces recherches de caractère historique et critique, ces efforts d'analyse pour retrouver les influences na-

tionales ou intimes? Sainte-Foix et Théodore de Wyzewa ont fait œuvre admirable en mettant en lumière dans chacune de ses phases la production de Mozart et en décelant les plus secrètes inspirations qui modelèrent sa langue musicale au cours de son évolution. Mais l'accent essentiellement européen de cette langue, qui se retrouve dans toutes les œuvres que Mozart nous a léguées, ne saurait échapper à aucun de ceux dont l'oreille est sensible aux différences de style. L'art des *Noces de Figaro*, de *Don Juan* est-il allemand ou autrichien? Est-ce que dans ces deux ouvrages, qui magnifièrent divinement la *Opera Semiseria* alors en vogue, la couleur locale espagnole n'est pas évidente, n'est-elle pas devenue forme musicale, aussi bien que les idées françaises de l'émancipation sociale de la classe bourgeoise? Les personnages des *Noces de Figaro*, dépassant les modèles de Beaumarchais, ne sont-ils pas des réincarnations d'Arlequin, de Colombine, de Cassandre, de Duenma empruntées à la « Commedia dell'arte » vénitienne? Et l'art universel de Mozart ne leur a-t-il pas conféré, à travers le brillant livret de Lorenzo de Ponte, des accents issus du lied allemand ou de la danse autrichienne?

Mozart est devenu franc-maçon à Vienne. Cela aussi est un acte de foi supranational, l'adhésion à une humanité qui correspondait à son art européen. Ceux-là sans doute étaient nombreux, même parmi le clergé, qui se sentaient attirés par la franc-maçonnerie, alors très florissante en Autriche à la faveur du règne libéral de l'empereur Joseph II. Mais Mozart a vécu les idées de la franc-maçonnerie plus profondément que la foule de ceux qui suivaient une mode. Parmi les nombreuses compositions qu'il écrivit pour sa loge de Vienne, il en est d'importantes comme la *Maurerische Trauermusik*. Et certains détails, qu'Arthur Einstein a trouvés dans la partition de *la Flûte enchantée*, prouvent que Mozart a vraiment composé et vécu dans l'esprit de la loge le texte de Emanuel Schikaneder d'influence maçonnique.

L'européanisme humanitaire que Mozart a le premier incarné comme compositeur a été combattu par le nationalisme grandissant du XIXe siècle. Parmi les disciples de Wagner, il s'est trouvé maint esprit radical pour dénier à Mozart la qualité d'Allemand et pour le répudier parce que frivole, parce que « welsch ». La nation fausse de « profondeur », que Wagner a introduite dans la terminologie musicale, ne pouvait s'appliquer à Mozart. Il a fallu la critique moderne du romantisme, issue au XXe siècle de la réaction contre Wagner, pour nous révéler pleinement sa musique. Lui dont le génie avait pressenti des données aussi modernes que la polymétrique de Stravinsky, la gamme totale de Debussy, et le dodécaphonisme de Schönberg, nous le considérons aujourd'hui comme le musicien de l'intégration européenne, comme le premier représentant d'un type d'artiste futur, dans l'œuvre duquel les plus hautes conquêtes de la culture occidentale se sont fondues en une harmonieuse synthèse.

H. H. STUCKENSCHMIDT.
(Traduit de l'allemand par Michel Tournier).

Don Juan à n'en Jamais finir

On a tout dit sur *Don Juan;* mais jamais on n'aura fini de tout dire.

G. de Saint-Foix.

CETTE traversée d'un long jour embrasé et de toute une terre consumée, ce passage d'un fleuve de feu, ils sont désormais liés pour moi à *Don Juan :* je ne saurais plus aborder à *Don Juan* que par eux. Les purs musiciens penseront que c'est une manière bien impure de débarquer au royaume de la musique. Je confesse que la musique, pour moi, n'est pas une algèbre. Et du reste, quelle algèbre n'a sa frange de songes ou de suggestions, parfois insolites? La spéculation la plus abstraite n'est-elle pas, dans l'esprit qui s'y livre, plus ou moins inséparable d'une image visuelle ou sonore, qui lui est aussi apparemment étrangère, qui peut sembler aussi frivole que le tintement de la petite cuillère dans la tasse à thé de Proust?

L'œuvre d'art, surtout quand elle est spectacle dramatique, ne s'accompagne-t-elle pas, en chacun de nous, d'un cortège d'évocations, de sensations, de présences, que je veux bien impures, mais dont plus rien ne la détachera? — rien que la mort du spectateur. Ainsi, la moins mortelle, la moins temporelle des poésies ou des musiques appelle-t-elle cet instant fugace et son contenu évanoui ; ainsi un air ou une scène, moins encore : une seule réplique, une seule mesure, un seul trait, ont-ils pour infaillible écho, parfois pour prélude, le miroitement d'un cristal demeuré captif au fond de l'œil, une main sur le rebord de velours sombre, un rayon sur une façade, une odeur de jardin ou de friture, le reflet d'une lampe sur un pavé rond, une voix inconnue qui jamais plus ne frappera notre oreille, une robe guettant au détour de ces ruelles où nous flânons pour aller au théâtre (si nous sommes à Venise) ou bien, quand nous en revenons, dans l'ombre d'une voiture (partout ailleurs qu'à Venise), un seul visage de profil, entre mille et trois... Mais enfermé dans un carrosse, Don Juan a-t-il jamais pu se tenir en repos, le temps que la femme la mieux déchiffrée lui révèle soudain un visage inconnu, baignant dans son plus changeant mystère? — Peu importe après tout, si ce mystère affleure du fond de l'être, ou s'il n'est qu'un reflet emprunté au mouvement, aux jeux de l'ombre, à la vitre nocturne.

Je reviens à ma traversée : la voiture y faisait alors figure de barque noire. Non moins noire, la route d'Aix était un canal de poix. Une nuée ténébreuse emplissait le ciel vers

l'Orient, bien avant que ce fut la nuit. S'en souvient-on? Dans cet été incendié, pour rejoindre Don Juan sur son théâtre, il nous aura fallu traverser le feu. La montagne du Lubéron s'était enflammée du côté de Malemort. Pour qu'elle fût tout entière crêtée de rouge il avait suffi de ce grand vent qui portait la flamme, tordait la fumée sur chaque cratère et voilait le ciel vers la mer. Dans cette fumée, sur les premières collines, surgissaient et s'évanouissaient d'étranges villes de soufre que couronnait un château incandescent. La route se tenait en équilibre, à distance égale de la montagne brûlante et du fleuve, de sorte que du côté du sud on éprouvait comme une fraîcheur et que le nord soufflait l'haleine de l'incendie, chargée de cette odeur d'herbes, de bois brasillant et de résine chaude qu'on ne respire jamais sans un poignant enivrement. Si les délices de l'enfer ont une odeur, c'est celle-là. Autour d'Aix, en quelques foyers dispersés, les pins s'étaient pris à flamber. Le soir, dans le théâtre de Cassandre, on pouvait bien rêver que la carrière de Don Juan allait brûler, en cette seule nuit, au cœur d'une ville cernée par le feu.

Point de répit, de transition, ni de suspens : au terme du fulgurant voyage, l'orchestre darde en nous ces traits de l'Ouverture dont nous ne guérissons jamais plus, quand ils nous ont une fois percé. Mozart nous prête à tous l'âme d'Elvire. Nous ne songeons certes pas à sourire de la voyageuse obstinée, de cette quêteuse d'amour qui devient la porteuse rebutée de la grâce : ce qui nous ramène à *Don Juan*, c'est le même amour nourri de tourments, la même espérance désespérée dont, sans doute, le cœur de Mozart était blessé. Car si Mozart est Don Juan, il est aussi Elvire, partagé dans ses créatures comme il fut, comme nous sommes, entre les tentations opposées de la perte et du salut.

★

La route, toujours, court entre le feu et l'eau neuve. Aussitôt, je songe à un autre voyage : celui de Mozart à Prague, tel que Mörike l'a recommencé pas à pas, avec une ferveur ingénue. Dans le ciel de ce voyage d'octobre on déchiffre un signe, qui n'est pas la Balance mais l'Orange : pureté dans sa fleur, mais aussi couleur du feu. Donc, à l'automne de 1787, Wolfgang et Constance se mettent en route pour la Bohême dans un carrosse dont la caisse orange est peinte de bouquets sur les portières. Nous savons comment les voyageurs sont habillés : la robe de Constance est d'imberline verte et blanche ; ses cheveux à demi dénoués tombent en belles ondes jusqu'aux épaules ; Mozart porte des bas et une culotte de soie noire, des souliers à boucles d'or luisant ; tandis que l'or est patiné et

rougi des boutons de son habit brun, ouvrant sur un gilet bleu à fleurettes. Pour Don Juan — qui, bien entendu est du voyage — on ne nous dit pas comment il est vêtu : de maroquin rouge, j'imagine, avec une dentelle dorée au fer et une bonne serrure.

Plein de gratitude pour Prague qui a recueilli avec enthousiasme un *Figaro* à demi dédaigné par Vienne, Mozart s'est juré de donner à la capitale bohémienne son œuvre nouvelle. Il est gai, le voyage l'anime ; il répand étourdiment sur les coussins un flacon de la *Rosée d'aurore* de Constance, qui le querelle un peu. Ils arrêtent la voiture dans une forêt pour marcher ensemble sous les arbres. Constance se sent légère au bras de son mari, elle qui si souvent s'épuise — trop facilement et trop vite épuisée, peut-être — à l'arracher aux longues mélancolies où il s'évanouit ; en vain tente-t-elle de le ranimer, de le rappeler à la vie ; c'est en lui un irrésistible vertige : la jeune femme le voit descendre sous ses yeux la spirale de la mort.

Mais depuis quelques jours, il est suspendu entre terre et ciel, et jamais autant qu'en cette journée-là. On arrive à l'étape, dans la petite ville de Schinzberg. Mozart laisse Constance s'installer à l'auberge, flâne, entre dans un beau parc, rêve au milieu des jardins en fredonnant, (cet air qui le fuit depuis des semaines, quand se laissera-t-il saisir?), tombe en arrêt devant un oranger, chargé de ses fruits, étend la main, caresse une orange (et voici que la musique commence de se former en lui) ; l'orange se détache ; il la partage distraitement... Survient le jardinier (on dirait une comédie de Marivaux : ainsi commence *le Triomphe de l'amour*). Désastre : cet arbre était un cadeau précieux pour un souper de fiançailles, le soir même. Éperdu et menaçant, l'homme court alerter ses maîtres. Longue attente. Mozart s'assied à l'ombre, tire de sa poche du papier réglé et note l'air qu'il a en tête. Cependant le jardinier, enfin, a pu se faire entendre. Le comte de Schinzberg manque étouffer de colère : un musicien ambulant, porter la main sur l'oranger de sa fille ! — *Quel nom avez-vous dit? s'écrie la comtesse, Mozart!* Quoi, Mozart est ici? Mozart dans le jardin? On s'élance, on l'entoure, on le fête, on le cajole, on le prie au souper, on fait chercher Constance. — « Maestro, parlez-nous de votre nouvel opéra ! » Il répond, il explique, il dépeint (*Don Juan*, dans son maroquin, est resté à l'auberge) et bientôt sa réponse se fait musique : il se met au piano, il donne à la compagnie la primeur du dernier sextuor, celui de l'allègement final ; il offre à la fiancée la musique qu'il vient de composer au prix d'une orange cueillie, mais non mangée ; l'arbuste est apporté solennelle-

ment, avec le fruit ouvert et le manuscrit tout neuf. Mozart joue encore, puis raconte des histoires, les unes à demi rêvées ; on est charmé, on s'émerveille, on l'aime : il est heureux.

Cependant, la jeune fille ne le quitte pas des yeux. — et ce sont des yeux emplis de larmes. Attention ! — A travers toute cette innocente et tendre musique, attention : entendez-vous le thème? Le thème fatal de Don Juan, celui de la fiancée séduite? — Nul n'a paru y prendre garde, ni à quel point ce fiancé bohémien ressemble à la fois à Ottavio et à Masetto. Caché, masqué, Don Juan est toujours du voyage.

★

Don Juan est l'œuvre de deux Don Juan, et peut-être de trois si Casanova y a mis la main (1). De Casanova, en tout cas, Da Ponte était non seulement l'ami, mais le disciple bien doué et très brillant. Pourtant, Da Ponte et Casanova lui-même ne sont que des Don Juan de la réalité quotidienne : leurs aventures amoureuses font partie de l'aventure très mêlée — et mêlée de littérature — qu'est leur vie. Nulle fatalité dans leur destin conquérant ; rien de métaphysique dans leur affaire. Ils appartiennent à l'anecdote, à l'histoire si l'on veut : jamais ils n'incarnent le mythe. Le vrai Don Juan, le seul qui soit consubstantiel à Don Juan, c'est le moins réellement Don Juan : c'est Mozart.

A coup sûr, consciemment ou non, Mozart s'est rêvé Don Juan, et dans la mesure même où il ne pouvait l'être. C'est ce que René Dumesnil a fort bien vu et dit : *Don Juan est le*

(1) En 1924, M. Paul Nettl (aujourd'hui professeur à l'Université d'Indiana) et M. Bernard Marr, casanovien et occuliste estimé, découvraient en Tchécoslovaquie, dans les archives de la famille de Waldstein, deux pages manuscrites du livret de *Don Giovanni* remaniées par Casanova (qui avait été pendant treize ans bibliothécaire du comte de Waldstein).

On a suggéré que, lors des répétitions de Prague, plusieurs chanteurs se plaignant d'être mal partagés, Mozart aurait ajouté deux airs (un pour Leporello-Ponziano, l'autre pour Ottavio-Baglioni) et faute d'avoir Da Ponte sous la main, il aurait recouru à Casanova. A cette occasion, le séducteur-librettiste aurait proposé des remaniements plus étendus que Mozart agréa partiellement. Recours hypothétique : en effet, s'il est établi que Casanova se trouvait bien à Prague lors des premières représentations de *Don Giovanni* et aussi qu'ils avaient, Mozart et lui, une amie commune (honni soit...) la cantatrice Joséphine Dushek, nous n'avons pas la preuve qu'ils se soient rencontrés, chez la jeune femme ou ailleurs.

Enfin, que Casanova eût plus ou moins servi de modèle pour Don Giovanni, il ne pouvait guère en aller autrement. On en trouverait une confirmation plus précise dans un détail : Da Ponte laisse entendre qu'il y aurait dans l'opéra au moins une autre *clé :* Leporello serait calqué sur le propre valet de Casanova, un nommé Costa. Quoi qu'il en soit de ces hypothèses, le seul fait que Mozart, Da Ponte et Casanova fussent liés de quelque manière, ne pouvait guère aller sans échos ni reflets dans la composition d'un *Don Juan*.

grand exploit d'une vie amoureuse dont ces exploits mêmes sont absents. Il s'est accompli et délivré dans un personnage et dans une œuvre : c'est le propre de l'artiste. Et voici pourquoi, d'un scénario bien agencé, allègrement mené, qui vaut mieux qu'on n'a prétendu — mais qui n'engage en rien son donjuanesque auteur — s'élève une musique dont on ne peut rien dire de plus que ce qu'en disait l'enfant Gounod, tout tremblant de la révélation : *Quelle musique! C'est* la *musique.*

Cette musique, il semble qu'elle dise tout, une fois pour toutes, et si on lui fait tout dire, c'est qu'en vérité tout est en elle, et à jamais. Certes, Don Juan se trouve ailleurs, dispersé dans cent drames et poèmes, dans mille commentaires, explications et exégèses : là seulement il est tout entier. Comme Tristan, comme l'amour-passion, Don Juan leur contraire et leur successeur naturel, Don Juan que l'antiquité ne pouvait connaître, serait un mythe de l'Occident médiéval si la pression religieuse ne lui avait interdit de venir au jour : c'est, en quelque sorte, un mythe refoulé. Il a jailli tout à coup avec la Renaissance, mais c'est le XVIIIe siècle qui devait le libérer — montrer en lui, à travers l'épouvantail édifiant, cet homme libre — non sans le risque paradoxal de l'amoindrir, de le vider, de le ramener justement à la mesure et au contenu d'un Casanova. Pour que cette haute figure, faite pour être sculptée à quelque portail gothique de la Damnation, nous apparût dans son entière, totale vérité sous le travesti blanc et rouge d'un libertin du XVIIIe siècle, il n'a fallu rien de moins que Mozart. Mozart seul pouvait, dans ce siècle, donner au mythe sa dimension surnaturelle. C'est le moment de se souvenir que l'enfant-prodige, l'incomparable divertisseur des gens du monde, le *divin* Mozart enfin, si aimablement profane, était aussi cet homme — n'était que cet homme — qui écrivait : *Il n'est pas un jour où je ne pense à la mort.* Et encore ceci : *Je termine : c'est mon chant funèbre et je ne dois pas le laisser imparfait.* Il ne parlait point alors de *Don Giovanni* mais du *Requiem.* Requiem pour Don Juan? — Pourquoi non? — Qui donc était l'inconnu, le Donateur aux pièces d'or, si impatient, si altéré de ce chant funèbre, et qui, aux yeux de Mozart, semblait sortir de terre? — *Je termine :* quel sens, sous la plume de Mozart ! Mais quel sens aussi dans la bouche de Don Juan...

C'est bien l'épée fulgurante de la mort qui entre en nous avec les grands accords syncopés de l'Ouverture. Dans l'andante en *ré mineur* nous entendons ce large pas funèbre qui nous ébranle encore plus profondément l'âme que ne fera, à la fin, l'énorme piétinement de marbre. Mais voici que soudain tout est *retourné :* le ton change et le mouvement, —

l'allegro en *ré majeur* n'est rien d'autre que le plus beau, le plus pur chant de l'amour spirituel et charnel.

Ainsi, cette musique, de la première à la dernière mesure, est-elle une révélation de la mort, du mal, de tout ce qui semble irrémédiablement perdu, — et du repentir, de la grâce, de l'amour, de tout ce qui peut racheter et être racheté. Révélation aussi sur la tragique quête de Don Juan : non pas révélation du mystère même de cette quête, mais de ce qu'elle est un mystère. Car il ne s'agit point, pour Don Juan, de coucher toujours un corps nouveau sur un lit, mais de coucher un nom de plus sur la *liste*. Ce caractère *mystique* de la liste, il se dévoile pour la première fois quand Leporello chante son fameux air. Le valet, du même coup, apparaît dans sa vérité : il est le *double* de Don Juan. Ou plutôt, chacun est à l'autre son double. Pierre-Jean Jouve parle d'une *communication* entre eux : leurs existences peuvent à tout moment *glisser l'une en l'autre.*

Leporello ne manque pas d'attirer l'attention sur la *passion predominante* de son maître, qui est l'attrait pour la *giovin' principiante.* Cette passion là n'est pas *dans l'ordre* d'un séducteur à la fois dévoré par le temps, tenu en haleine par la nécessité du record, et ménager de son seul plaisir, (je doute fort de ce plaisir-là chez Don Juan : tout lui est plaisir, hors la possession). C'est là un des secrets de la quête : *Le goût de la pucelle marque la fatalité de Don Juan;* on ne saurait mieux dire que Pierre-Jean Jouve encore. De tous les explorateurs de *Don Giovanni*, le poète de *Sueurs de sang* est l'un de ceux qui ont avancé le plus loin, grâce à la double boussole de l'intuition poétique et de la psychanalyse. Celle-ci lui fournit sur *la vraie nature psycho-sexuelle de Don Juan* une explication apparemment paradoxale : *sa tendance majeure n'est pas du côté des femmes.* Mais sa plus subtile analyse freudienne est celle du personnage de Donna Anna et de la *liaison au père.* Enfin, Anna serait aussi le *démon* symétrique de Don Juan, — non plus son double : sa réponse, sa moitié véritable et unique.

Ce qui n'apparaît pas aussi clairement à tout le monde, en particulier à Micheline Sauvage (1), une des rares femmes spécialistes de Don Juan (je n'y entends pas malice). Ce que je retiens surtout, c'est qu'elle met très pertinemment l'accent sur ce que Don Juan est non seulement l'infidèle par excellence, mais le destructeur du mythe de la fidélité ; l'incarnation de l'infidélité naturelle. Toute fidélité — et non pas seulement, il va sans dire, la fidélité amoureuse — quand elle n'est pas une hypocrisie, n'est qu'une contention contre

(1) Cf. Micheline Sauvage, *le Cas Don Juan.* (Édit. du Seuil.)

nature ; et, du même coup, un mensonge, plus ou moins méritoire, à soi-même. La fidélité ne se conçoit que dans le temps : or, elle y est inconcevable. Elle ne prendrait existence que lorsque le temps et la vie seraient arrêtés : elle est la compagne de la mort. Se vouloir fidèle, c'est s'engager à être demain ce que l'on est aujourd'hui, quand on sait que rien n'est aujourd'hui ce qu'il était hier. C'est feindre que l'immobilité soit la règle, alors que tout change : *Ici-bas*, dit Don Juan, *il n'est rien d'immuable.*

On répondra aussitôt qu'Elvire est fidèle : elle est la fidélité même, et Don Juan ne le sait que trop. (Oui, fidèle à Don Juan, mais infidèle à Dieu : c'est à Dieu, ce n'est pas à Don Juan, qu'elle avait *engagé sa foi.*) Donna Anna aussi est fidèle, et plus que fidèle : attachée à Don Juan, clouée à Don Juan. (Oui, mais ce n'est pas à Don Juan, c'est à Don Ottavio qu'elle s'était liée de fidélité.)

Que Donna Anna aime Don Juan, c'est trop clair. Pierre-Jean Jouve la perce à jour : dès le premier instant, quand elle poursuit l'inconnu qui vient de la surprendre, et dont elle est possédée pour jamais, *elle veut l'atteindre, elle veut, tout à la fois, le chasser et le punir*, et le sang du père scellera cette *haine amoureuse*. Dès cet instant, Don Ottavio, qui n'était pas nécessairement impuissant, est comme frustré de sa puissance, comme vidé de toute substance, par le détachement d'Anna : elle se retire de lui. Il devient ce chanteur charmant, inutile et parfaitement asexué. Son impuissance de vengeur rejoint aussitôt son impuissance d'amant. Il finit par s'en remettre, somme toute, à la Providence et à la police, après avoir tiré tant de fois une épée dont il ne fait jamais le moindre usage. La main sur le cœur, il convie alors tout le monde à aller *consoler son trésor*. C'est à peu près tout ce qui lui reste à faire. Mais c'est vraisemblablement sans intention diabolique que Da Ponte, qui n'avait pas lu Freud, lui fait dire : *Pour toi, il y a un époux et un père en moi*. Voilà que, sans penser à mal, sans être en état de penser à mal, le pauvre garçon se prend pour Don Juan !

Masetto a plus de relief : on entend même en lui comme un mâle grondement de colère populaire. D'ailleurs, bien plus que dans *Figaro*, on a pu trouver à bon droit dans *Don Giovanni* l'annonce prophétique des événements proches. Le *Viva la liberta!* qui précède la grande rupture finale du premier acte a un accent révolutionnaire. Du reste, Don Juan est le type même de l'aristocrate révolutionnaire. Baudelaire n'a pas grand mérite à observer que la Révolution a été faite par des voluptueux. Quant au personnage de Zerline, tel qu'on nous le montre sur la scène, il est trop souvent en discordance plus

ou moins vive avec le personnage musical, pourtant si transparent, — et si mozartien. On fait volontiers de Zerline une étourdissante soubrette de comédie, déguisée en paysanne, et fort rouée sous ses faux airs ingénus. Alors qu'elle est simplement — non, certes, innocente, mais neuve et fraîche — la créature tentée, et plus que tentée : traversée par le feu. Le *Vorrei e non vorrei* exprime tout le déchirement angoissé et délicieux de la tentation. Et puis : *Andiam!*... Elle fait plus que ne pas résister : elle va, elle se laisse aller.

Aussi le cri qui suspend toutes choses, creuse ce terrifiant silence, déclenche la panique et l'orage, et libère le *Tout se sait* si chargé de signification, ce cri de Zerline aurait de quoi déconcerter. Car enfin, elle n'a pas été surprise : elle était, on ne saurait trop le répéter, non seulement tentée, mais consentante. Et plus encore : complice. (De Don Juan, contre Masetto.) Ce cri signifie-t-il que, même pour la femme librement donnée, l'amour de Don Juan est toujours et nécessairement un viol?

Excepté pour Elvire. De tous les personnages, Elvire est à coup sûr le plus mystérieux ; et on passe presque toujours à côté de son mystère. Qui plus est : on prendrait aisément contre elle le parti de Don Juan. Sa poursuite, sa revendication irrite ou prête à sourire. Quand vraiment on n'a rien compris à Elvire, on nous montre en elle une maîtresse collante, on la ridiculise, avec une espèce de sadisme, jusque dans l'apparence et le costume : on en fait une grasse tourterelle élégiaque qui se promène, coiffée de sa propre cage.

Or, la fidélité (pour y revenir) d'Elvire n'est que l'expiation de son infidélité. Jusqu'au moment où elle se surmontera, se dépassera, se réconciliera et deviendra le lieu des deux fidélités rejointes. C'est le sens de son retour, à la fin. Chassée, Elvire semble emporter avec elle toute espérance. C'est d'elle que le salut pouvait venir, d'elle seule, et non certes de l'homme de pierre. Il faut que Don Juan la rejette, et il faut qu'à tous les yeux, avec éclat, elle devienne enfin ce qu'elle est, pour que nous reconnaissions en Don Juan cet homme aveuglé. Dès lors, tout est joué. Quand l'automate de Dieu, la prodigieuse marionnette de marbre entre en scène, c'est seulement pour l'exécution. Don Juan ne peut plus qu'aller jusqu'au bout de son drame : non pas drame de la grâce refusée à l'homme, mais de l'homme intérieurement contraint à refuser la grâce offerte. C'est alors le foudroyant dialogue qui ne laisse même pas de cendres. Rien, dans toute la musique, n'approche ces quelques mesures qui dépassent la musique. Toute la musique du monde serait-elle consumée, il resterait ce noir diamant.

★

Mais est-ce que, vraiment, tout est dit? — On a souvent déploré le sextuor final ; il est même arrivé qu'on le retranchât avec quelques désinvolture, au nom de la puissance et de la vérité dramatiques. Apparemment, on a raison de voir dans la mort de Don Juan le seul dénouement du drame. A moins, toutefois, que le sextuor n'éclaire intérieurement le drame. N'est-il qu'une concession au public? Un sacrifice d'auteur à la nécessité d'une « happy end »? Ou bien ce chant ultime exprime-t-il la pensée de Mozart sur toute fin?

L'a-t-on remarqué? Le même mystérieux appel vers un recours interdit, vers une espérance condamnée, fuse pareillement aux derniers accords de la *Damnation de Faust.* Ici comme là, on ne sait quelle alouette s'élance de l'orchestre et se perd dans le ciel. C'est, voilé chez Mozart sous des paroles et des apparences qui prudemment le démentent, ce même refus hérétique de *laisser ici toute espérance :* au contraire d'un Grabbe qui, confondant diaboliquement Donna Anna et Marguerite en une seule femme, jette Don Juan et Faust dans un drame unique, pour mieux les *souder l'un à l'autre* au feu infernal.

Mais l'escalier piranésien où Mozart accompagne Don Juan jusqu'à la dernière spirale, est-ce qu'il débouche vraiment sur une oubliette éternelle? Ou sur une trappe de théâtre? — La damnation est-elle vraiment le prix de la liberté, — de cette liberté suprême du refus? — Quand elle est revendiquée avec cette fermeté, cette lucidité héroïques, avec cette espèce de sainteté à rebours — car Don Juan, dans le dernier instant, a cessé d'être le négateur aveugle : s'il dit *non*, il sait qu'il ne dit pas *non* à rien, mais à un interlocuteur terrible — la liberté, par sa propre vertu, ne devrait-elle pas emporter le salut? — Ou bien, si Don Juan est damné, quel homme vraiment libre ne le sera?

Cette question, même informulée, était-elle au centre de l'inquiétude d'un Mozart hanté par la pensée de la mort? D'un Mozart à la fois religieux et *libertin?* — Le possédait-elle encore trois ans plus tard, dans la nuit du *Requiem*, quand son chant terrestre fut à jamais interrompu aux premières mesures du *Lacrymosa?* — Question encore ; questions sur des questions. Certes, tout a été dit sur Don Juan, sur *Don Juan*, sur *Don Giovanni*. Il n'y a plus rien à dire ; et nous sommes pourtant pressés de le redire ; il nous provoque à l'interrogation, à l'inquiétude, il nous ressaisit et nous relance, sans jamais nous donner la réponse. Avec lui, nous n'en aurons jamais fini, ni lui avec nous.

YVES FLORENNE.

Mozart, homme de théâtre

MOZART fut un homme de théâtre né. On l'a dit et redit. Bien qu'il n'ait laissé aucun écrit théorique, bien qu'à l'encontre de Gluck et de Wagner il n'ait jamais essayé de codifier la dramaturgie d'opéra, nous savons quelle importance il attachait au côté purement dramatique, purement théâtral de ses œuvres. Et ses lettres, où l'on trouve plus d'observations sur ce qui se passe sur la scène que sur ce qui se passe à l'orchestre, ses lettres où il se préoccupe davantage de la manière de jouer d'un chanteur que de la question vocale, sont là pour diriger nos hésitations secrètes ; et le metteur en scène d'aujourd'hui semble en être le destinataire.

Rappelons brièvement comment s'était formé Mozart homme de théâtre. Très jeune, il lit Goldoni, Shakespeare, Molière, Métastase. Dans ses voyages, il voit des représentations shakespeariennes de Garrick au *Drury Lane* de Londres, en Italie évidemment l'opéra italien, à Paris les œuvres de Monsigny et de Philidor, deux maîtres de l'opéra-comique français. A Vienne, il assiste aux représentations françaises d'Aufresne lequel cherchait dans son jeu la vérité d'expression, puis à celles de F.-L. Schröder, champion du naturalisme. Et c'est toujours à Vienne qu'il se familiarise avec les œuvres de Gluck, alors à la tête de l'opéra de cette ville.

On conçoit facilement que la synthèse de tous ces apports — synthèse réalisée dans un cerveau de génie — devait obligatoirement mener à la naissance d'une dramaturgie musicale unique : la dramaturgie mozartienne où la vérité des sentiments, la logique de l'action deviennent aussi universelles que la beauté des formes. Si les héros de Shakespeare nous paraissent *plus nature que la nature*, on pourrait appliquer la même définition aux personnages de Mozart. Mais — attention : *nature* ne veut pas dire *naturalisme*. Et la musique, par son essence même, s'opposera à toute tentative de vouloir la rendre telle. La musique, Mozart nous le dit, *doit rester toujours la musique*, car c'est par la musique que les sentiments trouvent leur certitude.

★

Si le metteur en scène sait bien déchiffrer le texte de la musique de Mozart, il s'interdira toute excursion dans le domaine du *naturalisme* ou dans celui de sa dérivation la plus basse — le *vérisme*. S'il sait déchiffrer au juste le drame que contient en puissance toute partition de Mozart, il ne faillira pas dans sa tâche qui est celle de bâtir une réalité scénique psychologiquement vraie, du moins en ce qui touche à la substance.

Reste la forme. Celle-ci, dans les spectacles mozartiens, donne souvent l'impression d'avoir été élaborée en dehors de la substance, en dehors de la musique elle-même. On soumet les œuvres théâtrales de Mozart à de douteuses opérations de reconstitutions pseudo-

historiques, ou bien on les affuble de décors et de costumes conçus dans un style bâtard, antimusical et antithéâtral à la fois.

Faute de place, nous ne pouvons passer en revue tous les opéras de Mozart.

Il nous faut, à regret, écarter *les Noces de Figaro* et *Cosi fan tutte* où un style rose-bonbon semble, hélas, avoir définitivement acquis droit de cité !

Nous devons aussi résister à la tentation d'examiner les mises en scène de *la Flûte enchantée*, dont on a qualifié le livret d'insipide. *Il faut plus de savoir pour reconnaître la valeur de ce livret que pour le rejeter* — dit Gœthe qui, entre parenthèses, voulait ajouter une seconde partie à l'œuvre ! Pour déployer des fastes de machinerie et de tapisserie, on a oublié l'essence. Pour satisfaire un goût discutable de la féerie, on a presque pris l'habitude de sacrifier le côté allégorique de l'œuvre et la lutte entre l'obscurité et la lumière. Des *gags* de clown tentent de détourner l'attention des véritables symboles de *la Flûte enchantée.*

Arrêtons-nous à *Don Giovanni*. Plus qu'aucun autre opéra, *Don Giovanni* exige, à mon avis, une réalisation scénique caractérisée par ce qu'on désigne en allemand du mot de *Zeitlosigkeit.* (Cela signifie que l'œuvre ne doit être liée à aucun temps. Rappelons-nous les paroles de Debussy à propos du choix de *Pelléas et Mélisande*.) Il ne doit non plus être lié à aucun lieu. L'Espagne et l'époque de l'action ne sont que des facteurs secondaires. L'essentiel de *Don Giovanni* réside ailleurs. Nous sommes en présence, non pas d'une *pièce d'aventures* sans aucune pensée philosophique — comme le voulait, peut-être dans un moment d'aberration un vénérable rat de bibliothèque, — mais bien en présence d'une tragédie dionysienne ou, si l'on préfère, d'un mystère identique à ceux du moyen âge. Son protagoniste n'est pas un banal séducteur qui entraîne une jeune fille après *mille et trois* autres, mais bien un être en quête d'un idéal et qui, pour cela, défie non seulement la morale humaine, mais aussi l'au-delà. Les puissances infernales ne se dérangeraient probablement pas pour punir l'audacieux s'il ne s'agissait que d'une *pièce d'aventures*. Une bonne raclée, dans le genre de celle qu'organise Mazetto, suffirait !

Si le vénérable coton dans les vénérables oreilles a empêché le « mozartologue » ci-dessus mentionné de percevoir dans la musique de Wolfgang-Amadeus des échos qu'a si bien entendus E.-T.-A. Hoffmann, il aurait dû, au moins, lire dans les *Mémoires* du librettiste Da Ponte : *J'écrirai pour Mozart la nuit, en lisant quelques pages de* Enfer *de Dante.* Or, pour écrire une *pièce d'aventures*, on ne lit pas Dante. L'Arétin tout au plus ! D'autre part, même en supposant que Da Ponte ait fourni au musicien une *pièce d'aventures*, nous savons que le musicien y a aperçu d'autres aspects, plus profonds.

Il ne s'agit pas ici de faire le procès des exégèses, commentaires et interprétations erronées : citons seulement les divagations limites d'un chanteur connu qui ne voyait dans l'apparition de la Statue que les effets d'un esprit brouillé par le vin !

Il s'agit de placer *Don Giovanni* dans son véritable climat, qui l'apparente aux tragédies de Shakespeare et à *Faust;* identité

créée dès l'*Ouverture*, et ses premiers accords en ré mineur qui effrayaient Hoffmann : cette ouverture dans laquelle Kierkegaard entendait les bruits *d'un combat dans les régions supérieures de l'air.*

Mettre en scène *Don Giovanni*, c'est savoir recréer le climat de ces *régions supérieures* où se nouent et se dénouent les destinées des hommes chercheurs de l'absolu, climat d'angoisse et de grandeur tragique. C'est savoir reléguer au dernier plan tout souci d'exactitude historique, tout élément pittoresque ou descriptif, pour ne mettre en valeur que l'essentiel, à savoir un choix sévère de lignes et de formes dans lequel viendra s'inscrire une action dense et dynamique. C'est presque *essoufflé* que le spectateur doit arriver au dénouement de l'œuvre, à la fin du mystère.

Mystère? Et les mots *dramma giocoso* qui figurent dans le titre?

Voyons ! Quels sont les éléments qui justifient ce classement, voulu, me dira-t-on, par les auteurs? La finale? Écoutons Da Ponte : *Dans le finale tous les acteurs doivent figurer un à un, deux à deux, trois à trois, même plus, s'il le faut, chanter des soli, des duo, des terzetti, etc., et si la nature du drame s'y oppose, c'est au poète à y suppléer en dépit du critérium de la raison de toutes les règles d'Aristote.*

C'est donc le style de l'époque et son goût qui ont exigé la conclusion de *Don Giovanni*, l'apparition des principaux personnages du drame après l'intervention des enfers. Sonnleithner put établir que, du vivant de Mozart, on supprima cette partie du finale à Vienne. Plus tard, Gustave Mahler continuait à suivre cette tradition. Pour le metteur en scène d'aujourd'hui, ce sextuor n'est pas sans intérêt du point de vue théâtral, son intérêt musical étant indiscutable. Il semble provenir en droite ligne des moralités du moyen âge et il apporte à la *buona gente* à la fois un avertissement et un sentiment de détente indispensable peut-être à la fin d'un spectacle dans lequel le surnaturel intervient.

En admettant le point de vue qui classe *Don Giovanni* parmi les œuvres qui, en réalité, se déroulent sur une scène cosmique, et non sur une scène de théâtre, le simultanisme et les conventions semblables à celles du théâtre moyenâgeux, seraient plus appropriés que le baroque ou le rococo habituels.

Personne ne songerait, de nos jours, à renouer avec la scénographie élisabéthaine autrement qu'en réadaptant le dispositif scénique de ce temps-là, sans vouloir situer les œuvres de Shakespeare dans un climat historique trop déterminé.

La musique et l'homme chantant, s'opposant à toute tentative de fixer un temps et un lieu, justifient encore davantage la recherche d'une atmosphère plus que d'une exactitude. Et la *singulière espèce de créatures chantantes* que sont, selon A.-W. Schlegel, les héros d'opéra, exige, pour évoluer et agir un espace scénique, un terrain de jeu plus qu'un *décor* proprement dit, — décor conçu dans des principes rationalistes hostiles au sens primitif de l'opéra.

Et c'est toujours la musique qui devra engendrer cet espace, en déterminer les dimensions, les formes, les lignes, les couleurs, les lumières et les ombres.

BRONISLAW HOROWICZ.

Mozart fut-il un musicien d'église?

Il n'est guère de festival qui ne s'enrichisse d'une partie religieuse, la musique sacrée faisant partie de la musique.

Mozart reçoit la part du lion dans ces manifestations musicales. Aussi la question se pose-t-elle : est-il vraiment un artiste religieux?

★

J'ai entendu, au cours des dernières années, à plusieurs reprises, souvent au cours de festivals, la *Messe du couronnement* que Mozart a composée à l'âge de vingt-trois ans, en l'honneur, non point de quelque mariage princier, comme d'aucuns l'imaginent, mais pour la ravissante église de Maria-Plain, posée, sentinelle blanche, sur la colline verte, qui de loin domine la ville de Salzbourg.

La première fois, ce fut le 26 décembre 1947, en la chapelle impériale de Vienne, au cours de la messe de Saint-Étienne, festivité du matin dans les joies de Noël ! Le privilège d'appartenir aux forces occupantes, me valut l'honneur « d'occuper » les stalles princières des tribunes, qui dominent la chapelle comme des balcons d'Opéra. L'imagination aidant, je vis les uniformes chamarrés des belles époques, qui peuplent le rêve de toute Viennoise et la nostalgie de chaque Viennois.

Tout au long de cet office religieux, je fus déchiré entre la liturgie et la musique, entre l'une et l'autre audition. L'une semblait exclure l'autre. La présence des ministres sacrés me rappelait de temps à autre à ma conscience religieuse. Chaque fois ce rappel soulignait l'écart qui séparait les merveilleuses voix des petits chanteurs, de la sobriété des rites romains. Le chant du prêtre semblait venir, comme celui de Zarastro, d'une autre planète, en forme de rappel à l'ordre. Hélas ! vaincu finalement par la beauté de la musique — était-elle sacrée ou profane, religieuse ou païenne, j'avais refusé d'y réfléchir — je fus emporté par les volutes d'une adorable musicalité. J'oubliais le saint lieu, où les épaisses tentures impériales facilitaient mon évasion ; j'oubliais que je me trouvais à un office religieux, qui voulait me faire participer au mystère chrétien. Vaincu, heureux de ma défaite, j'étais conquis par les délices d'une musique, qui ne semblait prendre toute sa saveur que hors du temps, hors surtout d'un cadre et d'une célébration liturgique.

Les petits chanteurs de Vienne ajoutèrent, à titre d'intermède, afin de m'empêcher de revenir à la liturgie, l'*Ave verum*, contemporain de *la Flûte enchantée*, puis le psaume *Laudate*, qui me firent déserter sans remords la messe de la Saint-Étienne, simple prétexte à l'audition musicale.

— Musique merveilleuse, mais parfaitement païenne, me dit un officier en quittant la chapelle impériale. — C'est la question que depuis je me pose.

★

En 1954, j'entendis, coup sur coup, deux fois la même *Messe en ut du Couronnement*. La première fois ce fut en la cathédrale de Strasbourg, au cours du festival. Je me trouvais au fond du chœur roman, grâce à la complicité de l'organiste, dans le clair-obscur de cette architecture sobre, baignée de mystère et de gravité. Un autel était dressé à l'entrée du chœur pour rapprocher le mystère des fidèles. La chorale était massée tout autour de l'entrée. L'on avait recouru pour les *soli* à des chanteurs de théâtres lyriques. Ceux-ci arrivèrent « en scène », sans un geste religieux, comme si rien n'était changé au décor dans lequel la comtesse chante la cantilène dans *les Noces de Figaro*, si semblable à l'*Agnus Dei*.

Un prédicateur peu inspiré essaya d'élever le concert à la hauteur du mystère chrétien. Je n'étais pas convaincu. Je savourais la joie de mon péché, en oubliant la messe pour suivre Mozart en quelque île enchanteresse. Je pensais de temps à autre aux *Confessions* d'Augustin d'Hippone, où l'évêque s'accusait, sur le tard, d'avoir trop sacrifié à l'*émotion* en écoutant les hymnes chrétiennes, à Milan.

La même année, j'ai revu Salzbourg, dans la lumière de son été et la joie latine de ses clochers. Une fois de plus, la *Messe du Couronnement* fut au programme. Mais elle fut exécutée au cours d'un concert de musique sacrée, dans la grande salle de l'Université, aux voûtes sonores, qui donnent à la musique le bouquet des vieux fûts. L'interprétation était inférieure sans doute à celle de Vienne et de Strasbourg ; mais je ressentis une tout autre sensation.

Pour la première fois, j'étais libéré d'un complexe religieux. Point de célébration liturgique, point d'écartèlement entre l'art et le mystère : je me sentais dans la joie d'une enfance sans péché et sans culpabilité, goûtant sans référence à quelque religion positive, la musique pour elle-même, avec la même émotion pure qu'inspirent les anges nus de Botticelli ou les petits chanteurs de Luca delle Robbia, à Florence.

★

Cette expérience a soulevé de nombreuses questions dans mon esprit : Mozart est-il un musicien religieux? Esiste-t-il une musique sacrée? Et si nous répondons affirmativement, en quoi se distingue-

t-elle de la musique profane? Pourquoi cette impression différente dans une église et dans une salle?

Comme les musiciens qui l'ont immédiatement précédé, Mozart libère la mélodie du texte sacré qu'elle a mission d'illustrer. Sa musique, de ce fait, n'est plus soumise à la parole elle-même, elle n'est plus le simple vêtement musical qui met en lumière l'architecture religieuse, comme les projecteurs le font pour les pierres des cathédrales : elle s'émancipe, s'éloigne du rite chrétien et en détache le fidèle. Ce dernier est tiraillé entre des actions parallèles, qui loin de se rencontrer s'excluent. Le style d'opéra, emprunté à l'Italie, rehaussé encore par les *soli*, ne peut que *dépayser* musique et auditeurs.

Écoutez le déroulement charmant des volutes de l'*Agnus Dei*, dans la *Messe du Couronnement;* nous sommes loin de l'Agneau de Dieu et de la Crucifixion de Grunewald ! Même ton badin, avec la grâce de quelque naïade païenne, dans le *Kyrie*, qui s'adresse à la majesté divine. La chose est d'autant plus fâcheuse que l'*Agnus Dei* ressemble étrangement au *Dovo sono i bei momenti* des *Noces de Figaro*, qui reprennent le même thème. N'est-ce pas à jet continu qu'une messe, un motet religieux de Mozart vous transporte dans la musique de *la Flûte enchantée*, loin des voûtes gothiques?

Pour situer la musique religieuse de Mozart, il faut nous rappeler que nous sommes en 1784, au siècle où le philosophisme envahit toute l'Europe. Six ans après la *Messe du Couronnement*, le prodige de Salzbourg compose l'*Ave verum* en même temps que *la Flûte enchantée*, où il épouse avec générosité la symbolique de la franc-maçonnerie. La religion de Mozart évolue en l'église romane de Saint-Pierre, *habillée de haut en bas de tous les falbalas du style baroque autrichien, avec ses colonnades de stuc, ses tribunes renflées, comme des loges d'opéra, ses saints dorés qui dansent sur les pointes, et le plafond fardé comme une maîtresse de prince-archevêque.*

Dans cette ambiance libertaire et souvent libertine, la musique est un ornement qui habille de charme profane jusqu'aux rites les plus augustes. C'est la grâce des anges, aux galbes mal dissimulés derrière des écharpes de lumière. La messe-opéra de Mozart s'apparente aux façades contournées et aux peintures baroques des XVII[e] et XVIII[e] siècles. La religion du musicien de Salzbourg est à l'image du temps ; sa musique religieuse à l'image de sa religion et de son âme.

Mozart est plus religieux que chrétien. A quinze ans il écrit : *J'ai constamment Dieu devant les yeux. Je reconnais sa toute-puissance, et je redoute sa colère; mais je reconnais aussi son amour, sa compassion et sa miséricorde pour les créatures; il n'abandonnera jamais ceux qui le servent. Si tout va selon sa volonté, ainsi en va-t-il selon la mienne; aussi ne puis-je manquer d'être heureux et content.*

L'année d'après, il écrit : *Je me connais, je sais que j'ai assez de religion pour ne pas faire certainement jamais rien que je ne puisse avouer devant le monde entier.*

Belles affirmations, qu'un Épictète n'aurait pas désavouées. Mais qui n'ont pas l'imprégnation chrétienne. Et pourtant, à vingt-deux ans, avant de partir pour Mannheim avec sa mère, pour

rejoindre ensuite Paris (qui n'avait déjà pas bonne presse), il s'est consacré à la Sainte Vierge. Il a mis en musique son acte de consécration *Sancta Maria, mater Dei, ego omnia tibi debeo*, où passe une authentique émotion religieuse.

Les années passèrent. En 1791, Mozart, si près du terme de sa vie, se reproche d'avoir écrit trop peu de musique d'église. En mai, il sollicite une place de maître de chapelle adjoint à la cathédrale Saint-Étienne de Vienne. Ses pratiques religieuses s'étaient relâchées. Privé de sacrements, il avait toujours faim de Dieu. La foi ne l'avait pas quitté. Il va manifester une sérénité admirable devant la mort. Il meurt comme les enfants, à l'orée du printemps: *Je suis sur le point d'expier. J'ai fini avant d'avoir joui de mon talent. La vie pourtant si belle, la carrière s'ouvrait sous des auspices tellement fortunés! Mais on ne peut pas changer son propre destin. Nul ne mesure ses propres jours; il faut se résigner; il en sera ce qui plaira à la Providence. Je termine; c'est mon chant funèbre et je ne dois pas le laisser imparfait.*

La vie si belle rappelle les accents grecs et le regret de ne plus voir la lumière éblouissante, dont parle Antigone.

Mozart meurt sans l'assistance d'un prêtre. Comme tant d'esprits religieux de son époque, gagnés par les idées du siècle, il ne demande plus au catholicisme le secours des sacrements, indignes d'un homme de progrès. Il compose son *Requiem*, seul, face au Dieu de la miséricorde.

Le *Requiem* inachevé nous émeut entre toutes les œuvres, parce qu'il est musique, au-delà de tout artifice, dans la clarté de la mort. Notre émotion nous vient-elle de la densité extraordinaire d'une foi qui se retrouve, intacte, ou simplement parce que nous entendons la voix du rossignol, qui se brise au dernier arpège? En relisant le *Lacrymosa*, Mozart lui-même se mit à pleurer.

Cette dernière messe n'est pas un service liturgique, mais le dernier témoignage d'un homme de progrès, qui demande à Dieu et non à l'Église de le soutenir dans le suprême passage. Ici encore, dans la mesure où nous percevons la voix même de Mozart, les plaintes lumineuses nous apportent plus de pathétique humain que d'angoisse chrétienne.

★

Si nous comparons l'inspiration religieuse de Mozart à celle de Jean-Sébastien Bach, qu'il a tant admiré, il serait injuste de ne pas tenir compte de deux tempéraments religieux bien différents : deux âmes chantent, chacune selon son génie propre.

Bach est toujours digne, sa religion est celle d'un luthérien ouvert à la joie de sa foi ; l'autre, Mozart, demeure espiègle, *enfant de chœur* jusque dans sa musique d'église. Il a été élevé dans un catholicisme insouciant et baroque, qui s'amuse en chantant, avec une profondeur parfaitement dissimulée.

Le choral et la fugue de Bach épousent mieux les contours du culte, et sont plus soumis à la prière. Le cantor de Leipzig est serviteur du temple, tandis que Mozart s'ébroue en arabesques musicales. Nous les aimons l'un et l'autre d'après nos états d'âme,

et selon nos psychologies religieuses. N'existe-t-il pas jusqu'à une géographie de la foi? Imagine-t-on Bach à Naples ou à Paris, Mozart à Stockholm? L'un et l'autre sont façonnés par le temps, l'histoire et le paysage.

★

Combien il est difficile de préciser la ligne de démarcation qui sépare en art le sacré du profane, la féerie de la sensation du paradis de l'extase ! Une musique spécifiquement religieuse, et surtout authentiquement liturgique, devrait s'incorporer au culte au point de se confondre avec lui, sans jamais imposer sa forme, son style, en se contentant de colorer le dessein du service divin.

Pour cette raison sans doute le chant grégorien, s'il n'est pas la seule musique d'église, réussit à se mêler de façon incomparable à la prière, sans jamais la distraire. Si la musique de Mozart chante toujours, le chant grégorien s'avance sur une ligne de crête, où musique et prière se confondent. Le chant y devient contemplation ; l'homme oublie l'art pour le mystère.

Il est possible que notre siècle, qui voit sur une terre d'incroyance surgir une foi nouvelle, abrupte, angoissée, toujours nue, ne se sente pas plus à l'aise dans les églises baroques que dans la musique religieuse de Mozart. La raison est ni d'ordre éthique ni d'ordre esthétique : le jour où le chrétien découvre, dans le dépouillement d'une liturgie la parole de Dieu et la geste du Sauveur, ce jour-là il s'efforce dans le silence et par les purifications nécessaires, de n'entendre plus que la seule voix divine.

J.-M. Gautier.

Mozart et les intellectuels

TOUTE mode artistique un peu appuyée a quelque chose de suspect. Surtout quand elle se nourrit d'une certaine ignorance. J'ai vu naître, vers 1925, la mozartolâtrie des intellectuels. Dès le début elle n'eut rien de commun avec le wagnérisme littéraire de 1880-1890, qui dérivait d'une fausse interprétation poétique et qui cependant n'eut de prise que sur les esprits plus ou moins ouverts aux secrets de la musique. Tandis que neuf sur dix des personnes cultivées qui portent aux nues Dom Giovanni *ou le Quintette avec clarinette seraient tout à fait incapables d'analyser sommairement n'importe quelle page de leur idole. On dira que ce sont des instinctifs, qui vont au beau comme les plantes se tournent vers le soleil. Mais alors pourquoi n'admirent-ils pas, par exemple, Mahler, Schmidt ou Bartok? La vérité, c'est que Mozart, seul parmi les grands magiciens du monde sonore, se prête à une interprétation superficielle, qui met en jeu ce que ce monde a de plus commun, de plus facile. On peut entendre Mozart* comme si *c'était de la mauvaise musique.*

D'un certain point de vue, cet œuvre extraordinaire, marqué d'un accent personnel qui apparaît pour ainsi dire à chaque mesure, se ramène à une enfilade de lieux communs. Le sens mélodique, séparé des surprises et des caprices continuels qui le métamorphosent, frôle à chaque instant la platitude. Tout se passe à peu près, dans ce langage singulier, comme dans les façons et dans les propos des « honnêtes gens » qui, à cette époque, unissaient une extrême liberté de sentiment ou de pensée et une stricte obéissance aux règles de la bonne éducation. Tout, dans la vie, était usage, formule, mais sur lesquels l'humeur individuelle rebondissait, jusqu'aux plus audacieuses étrangetés. De même Mozart se compose un discours inimitable avec les mots et les tournures de tout le monde.

De haut, c'est le plus grand des maîtres, parce qu'il a ouvert dans la sensibilité la plus naturelle, et même la plus sociale, *des perspectives illimitées, dont toutes les proportions se répon-*

dent, évoquant à la limite l'idée abstraite du divin. De plain-pied, c'est un tranquille, un gentil, volontiers conformiste, dont le tempérament sans raffinement ni complication ne recule pas devant les ressassements et les radotages. Très souvent le génie mozartien nous échappe pour aller danser quelque menuet-serinette, où nous retrouvons le gentil jeune homme un peu niais, enfant de chœur tournant au coq de village, ou au joli cœur de salon, qui se manifeste dans la correspondance.

Jouez devant les mozartiens amateurs quelque page de Franz Richter ou d'Ignace Holzbauer, en leur disant qu'elle est de leur idole, ils se pâmeront de confiance, et de très bonne foi : ce qui manque à ce classicisme de second ordre, c'est précisément ce dont ils n'ont nul soupçon, et sans quoi pourtant Mozart retomberait au niveau des médiocres. En d'autres termes, les intellectuels non musiciens sont ravis de prendre du plaisir en écoutant une musique que les connaisseurs leur garantissent excellente. Mais ce plaisir est celui des adolescents qui balancent entre Verlaine et Samain, ou qui placent très haut la Légende des Siècles *parce qu'elle ressemble parfois à* Cyrano de Bergerac.

Il faut dire que nous avons tous en nous un béotien qui sommeille et qui, à nos heures de distraction, contemple des chromos, parcourt les faits-divers, prête l'oreille aux chansonnettes. Pour avoir du goût, nous devons nous surveiller de près. De même qu'un époux fidèle peut avoir un mouvement de désir pour une demoiselle de la dernière catégorie, un artiste véritable peut se laisser bercer par une rengaine, le temps de sortir de sa torpeur et de redevenir lui-même. Après, il lui vient une courte honte. Ce sentiment ne lâche jamais le non-artiste, qui ne se résigne pas à vivre hors de l'univers esthétique, mais que pourtant aucun esprit ne retient ni n'avertit quand il s'en écarte. Spécialement, il lui manque le don de saisir certains éléments essentiels, sans lesquels l'art des sons n'est qu'un vague chatouillis du cœur et du tympan : la pensée, l'architecture.

Wolfgang Mozart, personnage peu profond, peu réfléchi, assez inintelligent, se transforme, aussitôt qu'il compose, en héros de la poésie et en virtuose de la construction, mérites infiniment plus difficiles à découvrir chez lui, pour les profanes, que la souplesse de la sensibilité et que le charme extérieur du langage. Par un phénomène tout semblable, les vieilles filles de province adorent Chopin, dont l'originalité véritable leur échappe. Il y a des auteurs qui établissent ainsi leur supériorité sur des fondations basses. Pour les rejoindre à leur niveau réel, il faut traverser une zone de vulgarité et de banalité qui, dans l'œuvre mozartien, a des proportions considérables et fourmille d'agréments trompeurs. Il existe donc une manière d'aimer Mozart qui trahit une antimusicalité sans remède; à

peu près comme chez les gens qui aiment Ravel pour son ironique Boléro. *A ce compte, Mozart n'a écrit à peu près* que *des boléros.*

C'est un musicien facile, qui recèle un génie difficile. Pour comprendre et pour mesurer tout à fait celui-ci, on devrait presque se dérober au senti et à l'entendu, qui n'ont que peu de communications avec la grandeur du pensé et du conçu. Alors que chez Bach, par exemple, tout se suit, tout s'étage progressivement; il y a la même substance dans le thème d'un aria que dans le développement d'une grande Fantaisie pour orgue. L'amour de Bach classe un amateur de musique. L'amour de Mozart — qui est sans doute encore plus grand — ne le classe pas; on dirait volontiers : au contraire...

Les mozartiens authentiques sont ceux qui sont revenus à leur auteur après *en avoir préféré beaucoup d'autres, et pour toutes sortes de motifs; qui lui sont revenus parce que, réflexion faite, il contient au degré le plus élevé tout ce qui se trouve dans les autres; mais caché, subtilisé, masqué plus qu'à demi sous une enveloppe de clichés mélodieux, dont la plupart ne valent pas davantage que ceux qui font les frais des romances à la mode. Celles-ci plaisent aussi aux pseudo-mozartiens, mais ils n'en sont pas fiers, tandis qu'ils se savent gré de leur mozartophilie ingénue, sans s'apercevoir qu'elle équivaut à goûter Musset pour ses élégies ou Voltaire pour ses tragédies. Seulement* Candide *ou* les Caprices de Marianne, *c'est quelque chose. Le maître de Salzbourg offre de tous les côtés la même apparence convenue et futile. Même ses plus sublimes chefs-d'œuvre, à première ouïe — si l'on pouvait dire — sont faits de* Petits riens.

ROBERT POULET.

Mozart et les Muses

SUIVANT l'exemple que nous donne le poète Mörike dans son *Voyage de Mozart à Prague* — œuvre qui n'est rien d'autre qu'une guirlande d'admiration tressée autour du musicien de *Don Juan*, avec toutes les naïvetés et toutes les broderies du culte artistique — nous pouvons nous aussi accomplir une sorte de ronde chaleureuse autour de Mozart.

Bien sûr, il n'est plus guère possible d'écrire sous forme de nouvelle, comme l'a fait Mörike, un épisode réel ou imaginaire de la vie du musicien. Il serait même difficile de dresser un panorama descriptif des lieux où vécut autrefois Mozart. Je me suis promené, l'été dernier, à Vienne, sur le Prater : un terrain bosselé par les obus de la dernière guerre, la désolation des maisons en ruine, les baraques foraines tristes à force de mimer la gaieté (et, au-dessus de tout cela, la carcasse métallique de la Grande Roue) ont pour toujours effacé la riante et aristocratique promenade que décrit Mörike dans son *Voyage de Mozart à Prague : Il y a tant de carrosses, d'épées de gala, de robes, d'éventails, de musique, et tant de tralala, qui peut y voir autre chose? Et même les arbres de là-bas, si fièrement qu'ils s'étalent, les glands épars sur le sol ont l'air d'être les frères de tous les vieux bouchons qu'on y a jetés* (1). Même à Salzbourg, où toutes choses pourtant ont conservé leur luxe et leur harmonie, où l'on s'est efforcé (trop efforcé peut-être!) de maintenir vivants le souvenir et le culte de Mozart, même dans cette maison natale que visitent chaque année des milliers d'étrangers fervents ou curieux, il est difficile de retrouver le musicien.

Dans le *Journal* de Julien Green, à deux reprises (2), nous voyons l'écrivain lire, à Salzbourg, les œuvres de Dostoïevsky : *Nous nous sommes assis au bord du Wolfgangsee pour lire... Moi, je lisais* Crime et Châtiment... *Au moment où Raskolnikoff tue la vieille femme, je n'ai pu retenir un cri. Quand il a tué Élisabeth, j'ai posé mon livre sur un banc et je suis allé faire un tour pour me remettre.* Comment ne pas être frappé, devant ces lignes de Julien Green, par le manque d'accord entre une telle lecture et le monde mozartien?

Pour restaurer ces signes effacés de la terre où Mozart a vécu, pourquoi ne pas rêver d'une petite bibliothèque qui conviendrait

(1) Traduction Dhaleine (éd. Montaigne), p. 4.
(2) 27 mai 1950, t. VI, p. 5 et 27 août 1950, t. VI, p. 17 (éd. Plon)

exactement pour ce pèlerinage à Salzbourg et nous renverrait comme malgré nous à tel concerto ou à tel opéra?

★

Mozart parle à demi-mot et le public (d'aujourd'hui) n'entend plus que les cris, note André Gide dans son *Journal* (1). Les œuvres littéraires d'aujourd'hui souffrent du même mal : celles qui parlent à demi-mot (mot murmuré ou économie de mots, légèreté de la pensée et du style tant réclamée par Cocteau dans *le Coq et l'Arlequin*) restent le plus souvent trop pudiques et inouïes. Je ne parle pas de ces œuvres qui proclament bien haut qu'elles portent un secret et ne le révéleront qu'à ceux qui veulent bien tendre l'oreille, mais de celles qui tentent de saisir, en dehors de toute rhétorique, les plus subtiles nuances de l'homme et de ses sentiments.

Il ne me déplaît pas de placer en tête de celles-ci (texte à lire et à relire lorsque notre humeur nous portera vers Mozart), la *Lettera Amorosa* de René Char. Ni tout à fait poème, ni tout à fait prose, ni tout à fait journal, mais tout cela à la fois, tapisserie en nuances, *concerto* où l'instrument du cœur, comme chez Mozart, jamais tout à fait ne domine le verbe orchestral, jamais tout à fait ne consent à s'y perdre. *Qui n'a pas rêvé, en flânant sur le boulevard des villes, d'un monde qui, au lieu de commencer arbitrairement avec la parole, débuterait avec les intentions (sans le sens strictement amoureux)? La fraîcheur primesautière d'une telle société a de quoi rendre frileux!* Un monde qui *débuterait avec les intentions*, est-il possible de mieux définir l'univers musical de Mozart? Ce monde-là, c'est toute l'œuvre de René Char, c'est aussi les opéras de Mozart (le second acte de *la Flûte enchantée* mis à part), c'est chacun de ses personnages qui nous a déjà tout dit de lui-même dans les trois phrases d'orchestre qui préludent et annoncent le monologue ou le dialogue chanté; c'est la noble et rigoureuse pudeur des *Sonates pour piano*, c'est la retenue de *la Comtesse* dans *les Noces de Figaro* et d'*Elvire* au dernier acte de *Don Juan*. Un monde qui commence avec les intentions, où la musique n'est pur divertissement que pour les cœurs endurcis. Mozart n'est rien d'autre que la gravité faite légèreté.

Il est toujours ce musicien du *meilleur avenir* dont parle Nietzsche dans *le Gai Savoir* (2), *qui ne connaît que la tristesse du plus profond bonheur*. Cela s'applique sans doute aux opéras, mais mieux encore à toute la musique religieuse de Mozart. Henri Ghéon a eu bien du mal, après avoir affirmé que le musicien de Salzbourg ne prenait rien au sérieux, pour reconnaître en lui un musicien véritablement religieux. Mozart est grave, mais la gravité, la tristesse du *Requiem* apparaît seulement comme un fond sur lequel se détache l'allégresse de la vie, car il y a chez lui un fond de gravité et de tristesse toujours dissimulé; un peu à la manière dont les chansons populaires, dans tous les temps et chez tous les peuples, tressent les broderies du plaisir sur un canevas toujours sensible de mélancolie.

(1) Coll. de la Pléiade, p. 325.
(2) Paragraphe 183 (éd. Gallimard), p. 121.

C'est une allégresse de cette sorte, cette fantaisie, cette légèreté, qui font de *Papageno*, dans *la Flûte enchantée*, à la fois oiseleur berné et mélancolique initié, un personnage exactement à la mesure de Mozart.

Pour répondre à *Papageno*, je choisis *Narcisse et Goldmund* de Hermann Hesse (1). On sait quelle place occupe, dans l'œuvre de l'écrivain allemand, le mythe de *Papageno* qui hante jusqu'à ses rêves (2). On peut retrouver, dans les deux personnages de son roman, sommairement parlant, les deux hommes-types de l'art et de l'art de vivre : le dionysiaque et l'apollinien. Or *Papageno* n'est-il pas, dans toute l'acception du terme, l'homme apollinien, l'homme qui joue, qui danse, et à tout moment transforme sa gravité en légèreté jusqu'à subir sans sourciller les violences du sort, parce qu'il sait *danser dans les chaînes* (et chanter bouche fermée), et que les épreuves le purifient au lieu de le précipiter dans la révolte? *Narcisse et Goldmund*, c'est l'apollinisme radieux de Mozart, vécu et transposé par un écrivain qui reste, malgré tout, fort près du lyrisme dionysiaque du XIXe siècle : Hermann Hesse ne sera jamais ce *gai poète* cher au cœur de Nietzsche...

Autre chef-d'œuvre, mais celui-ci issu d'une coulée plus authentiquement apollinienne, *la Mort à Venise* de Thomas Mann. Ce roman n'est rien d'autre que le récit de la découverte de la beauté invulnérable par un homme mûr, venu du Nord, qui échappe pour la première fois au sérieux germanique en touchant l'adolescence du monde. La beauté qui l'occupe est *invulnérable* à la manière d'un *concerto* de Mozart, beaucoup plus qu'à celle de *Papageno*. D'autre part, le style même du récit de Thomas Mann revêt cet aspect luxueux qui ne messied point à Mozart. Thomas Mann parle quelque part de *l'ésotérisme puérilement solennel de* la Flûte enchantée, *de la grâce menaçante de* Figaro (3). Il y a, dans *la Mort à Venise*, quelque chose de *puéril* et de *menaçant*, la suprême découverte de la lumière par un homme vieilli étant, d'un bout à l'autre de la nouvelle, conjointe à la hantise d'une fin, d'une mort imminente qui donne son titre à ce livre admirable.

★

La Mort à Venise, c'est un résumé saisissant de tout le drame du romantisme allemand — et de tout romantisme. Le romantisme à l'état pathologique manque d'air, or tout romantisme à son commencement plonge ses racines dans des états pathologiques. L'œuvre de Thomas Mann, témoignage de l'Allemagne contemporaine pour et contre son romantisme latent, n'échappe pas à cette règle. *La Mort à Venise*, œuvre mozartienne par l'esprit et la forme, ouvre un ciel de lumière dans le monde pathologique du romantisme allemand bourgeois. Elle est le signe que Nietzsche voyait juste quand il

(1) Calmann-Lévy, éd.
(2) Voir le texte (et trad.) paru dans la revue *Mithra* (nos 1 et 2) sous le titre original de *Traumtheater*.
(3) *Le Docteur Faustus*, trad. Louise Servicen (Albin Michel, éd.), p. 100.

écrivait, dans *la Volonté de Puissance* (1) : *Les Allemands sont peut-être tombés tout simplement sur un climat défavorable. Il y a quelque chose en eux qui pourrait être hellénique, qui s'éveille au contact du Midi. Winckelmann, Gœthe, Mozart. En fin de compte, nous sommes encore tout jeunes.*

Beaucoup de romantiques ont ressenti ce besoin de lumière. Richard Wagner lui-même, le plus *malade* au dire de Nietzsche (Wagner qui écrit *Tristan et Isolde* à Venise), Wagner admirait Mozart. Il est vrai qu'il l'admirait pour d'autres raisons que la lumière apportée à la musique allemande et qu'il lui reprochait une certaine frivolité.

Dès 1764 (Mozart n'avait que huit ans et l'on était encore loin du romantisme), Winckelmann lançait de Rome le mot d'ordre du futur hellénisme allemand (2). Il ouvrait la voie à tous les Allemands qui, après lui, allaient trouver en Italie leur patrie spirituelle. Et le départ de Gœthe pour Rome, en 1786, n'est-il pas aussi une tentative pour accéder à la lumière et à la purification que Mozart réalise sans avoir d'autre besoin que son génie? Un peu plus tard, en plein romantisme, c'est Hoffmann, ce visionnaire, ce rêveur doublé d'un humoriste, qui réalisera le mieux l'idéal mozartien. Non seulement il admire Mozart, mais, musicien lui-même, par son naturel, il rappelle le naturel raffiné de Mozart. Il échappe, contrairement à trop d'autres romantiques, à l'influence des métaphysiciens religieux : avec Mozart, le moins métaphysicien de tous les musiciens, il partage cet éloignement des grands systèmes. On retrouvera encore ce sourire, cette allégresse rêveuse, ce bonheur de Mozart chez un Eichendorf aux complaintes populaires si tendres...

La liste des romantiques mozartiens pourrait s'allonger indéfiniment.

Choisissons de retourner à la France par la voie de Gérard de Nerval. N'y a-t-il pas dans *Sylvie* comme un écho de certaines *Sérénades* de Mozart, et le *Valois* de Nerval n'est-il pas mystérieusement habité par les nostalgiques et vaporeuses harmonies de la *Petite musique de nuit?*

Et comment, pour revenir plus près de nous, ne pas emprunter le chemin qui, du Milan de Stendhal, nous ramène à la Provence de Jean Giono? On sait qu'en 1814, alors âgé de trente et un ans, Stendhal partit pour Milan où il vécut sept années, les plus belles de sa vie. C'est là qu'il se passionne pour Cimarosa, Mozart et Rossini. En 1815, sous le nom de Louis-Alexandre-César Bombet, il publie une *Vie de Mozart;* mais ce n'est pas tant son engouement pour la musique et pour l'Italie qui nous importe, que l'esprit mozartien de son œuvre.

Jean Giono a déclaré (3) qu'il trouve chez Stendhal à la fois *rigueur et richesse — mélange si rare*. L'œuvre de Stendhal réalise cet équilibre dont Mozart, en musique, donne le modèle. Ce que souvent on appelle *facilité*, chez le musicien, n'est autre que la riche

(1) Chap. v, I, § 424 (éd. Gallimard), p. 332.
(2) En publiant son *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*.
(3) Aux *Nouvelles littéraires*, cité in Claudine Chonez, *Giono par lui-même* (éd. du Seuil), p. 61.

prodigalité d'une nature bien douée, alliée à un sens rigoureux de l'équilibre que nous retrouvons justement chez Stendhal. De plus, Stendhal avait un sens et un goût du comique qui ne manque pas non plus à Mozart. Et Mozart avait à ses yeux, comme Rossini, le mérite d'avoir écrit de la musique pour son temps *(Don Juan, Figaro)*, ce qui était pour lui, on le sait, la marque même du *romanticisme*. Enfin Stendhal partage avec Mozart ce *plaisir d'écrire* (1), de noter, que Claudine Chonez reconnaît si important chez notre Giono.

On ne dira pas mieux que Claudine Chonez ce qui fait de Jean Giono un créateur mozartien, bien que ce soit peut-être surtout par le détail de sa phrase enchantée que l'auteur du *Hussard sur le toit* retrouve l'atmosphère de luminosité d'un certain bonheur mozartien. *Giono ne s'est jamais déclaré jaloux des musiciens*, écrit Claudine Chonez (2), *parce que la musique est comme une part de lui-même. Il en a assimilé tout ce qui pouvait être transposé dans le domaine littéraire. Tous les soirs, sur son pick-up, il met quelque disque de Mozart qui*, depuis sa quinzième année, continue de le bouleverser, *ou de Vivaldi, Corelli, Scarlatti, Palestrina, Monteverdi, Cimarosa. On voit quel genre de construction le ravit... Il bâtit ses livres comme de la musique — comme une musique où le contrepoint se serait sans cesse enrichi. Car, assez linéaires d'abord, ils sont devenus simultanés. Dans la série du* Hussard, *par exemple*, le Hussard sur le toit *représente une ouverture à l'italienne, le* Bonheur fou *est l'*allegro; *le* Cavalier seul *sera l'*adagio *de l'amour entre Angelo et Pauline de Théus. Quant à* Mort d'un personnage... *le roman représente, bien qu'ayant été écrit avant les autres, le* finale *de l'œuvre. Ainsi chaque livre est construit sur un* tempo *différent, veut éveiller sur le même thème des impressions variées, à la manière d'une symphonie.*

Il est hors de doute que nous possédons, avec le cycle du *Hussard*, et avec *le Hussard sur le toit* en particulier, le héros (Angelo) et l'œuvre qui présente tous les caractères de l'œuvre mozartien. Nulle part mieux que dans *le Hussard sur le toit* n'éclate le *plaisir d'écrire* cher chez Giono, cette facilité à revenir vingt fois sur un visage, sur un paysage, pour y découvrir sans cesse des couleurs, des lignes nouvelles. Angelo est une sorte de *Figaro héroïque*, de *tendre don Juan* qui réalise avec une suprême élégance les formes les plus diverses d'une vie aventureuse.

★

Néanmoins, de l'apollinisme le plus authentique, le plus virgilien de Giono, la mort n'est jamais absente : il y a, sous la joie de vivre d'Angelo, cette *tristesse du plus profond bonheur* dont parle Nietzsche, personnifiée par le choléra du *Hussard sur le toit*.

Et cette remarque est pour nous l'occasion de revenir au *Don Juan* de Mozart, et de méditer, avant d'aller plus loin, sur les derniers numéros de cette œuvre, pièces où la musique accentue si parfaitement la tension entre le plaisir de vivre et le moment qui

(1) *Si j'avais essayé d'écrire la vie de Rossini de ce beau style académique*, écrit à peu près Stendhal dans *Racine et Shakespeare*, II, *je me serais ennuyé...*
(2) *Op. cit.* p. 63.

vient où il faut se rendre des comptes à soi-même. Mörike décrit en ces termes l'ultime dialogue entre don Juan et son père : *Alors suivit le long dialogue plein d'effroi qui entraîne l'homme le plus rassis jusqu'aux limites de l'imagination humaine, et même au-delà, là où nous voyons et entendons ce qui dépasse les sens, et où nous sentons notre âme jetée sans volonté d'une extrémité à l'autre. Alors que déjà le langage des hommes lui est devenu étranger, le mort, de son immortel organe, consent encore une fois à s'exprimer par la parole. Bientôt après le premier et terrible salut... il exige une prompte résolution d'expier ; bref, le temps de l'esprit est mesuré... Et quand alors don Juan, défiant l'ordre éternel de sa volonté monstrueuse, lutte, désemparé, sous la poussée croissante des puissances infernales, se cabre et se tord, et finalement succombe, chacun de ses gestes gardant la pleine expression du sublime, qui donc ne sentirait son cœur et ses reins trembler de plaisir et d'angoisse* (1)?

C'est en vain que nous chercherons, dans le *Don Juan* de notre Molière, une si belle alliance du souffle tragique et de la pure *fantasia.* Lenau, le romantique Viennois, atteint peut-être seul, dans un fragment posthume (2) intitulé *la Fin de Don Juan*, à une intensité du contraste, de l'antinomie, digne de Mozart. Au moment où Constance, ancienne épouse ou maîtresse délaissée, une dernière fois s'écrie :

> Don Juan, vous êtes encore le plus beau des hommes ;
> Oh ! quelle joie de vous revoir encore une fois,
> Et de pouvoir comparer avec vous mon enfant !
> Il garde de la plus belle des heures les plus belles traces,

le séducteur ne trouve rien d'autre à prononcer que des mots de désespoir. Relisant une fois de plus la liste de ses victimes, il laisse tomber ces mots :

> Comme se fanent vite les choses et les noms !
> Oh ! pourquoi doit-elle s'épuiser, la plus riche des sources?
> Que ne pouvons-nous expier dans chaque volupté !
> Et, nouvellement engendrés, avec une âme rajeunie,
> Nous précipiter dans des délices toujours nouvelles !

Malgré tout, il manque à Lenau cette *frivolité* dans ses rapports avec son œuvre, frivolité dont Richard Wagner faisait justement grief à Mozart (et aux Italiens). Mozart, lui, sait divertir, *servir de délassement, égayer, faire plaisir* (3), par le moyen de la musique ou de la danse, en passant avec légèreté de la plus grande profondeur au plus anodin divertissement, et vice versa. *En descendant des régions élevées de l'ouverture (de* Don Juan), écrit Kierkegaard (4), *on peut se demander quel est l'endroit de l'opéra où s'effectuera le mieux le contact, c'est-à-dire comment on peut faire débuter l'opéra. Mozart a vu juste ici car la seule chose à faire était de commencer avec Leporello... Nous avons déjà entendu le Commandeur et don Juan dans l'ouverture, après eux Lepo-*

(1) *Op. cit.*, pp. 66-67.
(2) In *Lenau et le lyrisme autrichien*, trad. Reynaud (La Renaissance du Livre, éd.), pp. 174-185.
(3) NIETZSCHE, *le Crépuscule des Idoles* (Mercure de France, éd.), p. 30.
(4) *Ou bien... ou bien...* (Gallimard, éd.), pp. 101-102.

rello est la figure la plus importante. Kierkegaard voit dans Leporello la reproduction comico-dramatique de son maître : que Leporello soit seul en scène à épier ce qui se passe à l'intérieur de la maison du Commandeur, ou qu'il énumère à Elvire les conquêtes de son maître, ou encore qu'il en ait revêtu l'apparence vestimentaire, don Juan ne cesse d'apparaître à travers lui et de remplir l'opéra.

Le seul dramaturge qui soit peut-être parvenu à nous divertir avec autant de profondeur, à faire passer le spectateur avec autant de facilité de la farce à la tragédie, sans que jamais le moindre hiatus vienne rompre le mouvement dramatique, c'est Marlowe dans son *Docteur Faust.* Et qu'ici ne nous étonne pas ce renvoi du thème de *Don Juan* à celui de *Faust.* Au *Docteur Faust* de Marlowe il ne manque que la jeunesse (on sait que Gœthe le premier inventa le rajeunissement de Faust) pour rappeler le *Don Juan* de Mozart, bien qu'il ne tire parti du pouvoir que lui assure le pacte que pour jouer de banales farces aux seigneurs et au pape. En effet, le *Docteur Faust* de Marlowe ne prend pas très au sérieux le pacte en question :

> Ce mot de damnation ne terrifie pas (Faust)
> Car il confond l'enfer avec l'Élysée.
> Son fantôme y retrouvera les vieux philosophes !
> Laissons là ces vaines futilités des âmes (1).

Et l'on se souvient du monologue final, avant l'expiration du pacte, monologue dont la grandeur tragique et désespérée clôt le spectacle sur la même note tendue par quoi Mozart a choisi d'achever *Don Juan.*

★

Avouons pour terminer que Nietzsche, dans *le Crépuscule des idoles*, a trop rarement prononcé le nom de Mozart. Mais si nous voulons bien remplacer le nom de Bizet par celui de Mozart (et nous pouvons accomplir cette substitution sans altérer le sens du texte), alors il n'y aura pas de plus bel hommage à rendre au musicien de Salzbourg que ce livre cruel, lucide, partial et plein de vie.

Nous n'irons pas plus loin : nous avons commencé notre couronne par un poète, nous l'achevons par cet autre poète dont on ne dira jamais assez l'influence sur notre art contemporain. A travers l'œuvre de Nietzsche, le génie de Mozart trouve l'un des noms les plus simples et les plus chargés de sens qui soit, le génie de Mozart s'appelle *la vie*, le moment précis de la vie où *le bonheur et l'instinct sont identiques.*

JEAN-JACQUES KIM.

(1) Cité in Denis MARION, *Marlowe* (éd. de l'Arche, coll. « Les Grands Dramaturges »), p. 87.

Mozart et le disque

UN PHÉNOMÈNE DE SOCIOLOGIE MUSICALE :

IL y a à peine cinq ans que le disque microsillon s'est efficacement installé en France, et a été massivement adopté par le grand public. Plus de quatre cent cinquante œuvres de Mozart ont été enregistrées pendant cette brève période (Mozart, dont le catalogue complet se monte à un peu plus de six cents œuvres, ce qui signifie très exactement que l'immense production mozartienne est aujourd'hui plus qu'aux trois quarts fixée par le disque. Et ce chiffre n'est que très provisoire puisque nous sommes en pleine année Mozart, et que la courbe de publication monte chaque jour de plus en plus à la verticale, certains éditeurs sortant des collections jubilaires dont l'esprit encyclopédique aura déjà considérablement augmenté ce chiffre d'ici quelques semaines). Notons, au surplus, que parmi ces quatre cent cinquante œuvres de Mozart actuellement enregistrées, certaines d'entre elles — symphonies et concertos en particulier — comportent jusqu'à dix et onze versions différentes, chiffres qui achèveront de donner une idée exacte de l'importance que le musicien a prises dans le domaine du disque microsillon.

Mozart n'est certes pas le seul bénéficiaire de cette incroyable et magnifique fièvre couronnant l'épanouissement subit de la musique enregistrée. Si, aujourd'hui, chez les disquaires, on attend son tour — alors que chez les libraires on est servi tout de suite — Mozart n'est pas le seul responsable. D'autres best-sellers, assez inattendus ceux-là, se sont révélés : à côté des grands solistes et ensembles de jazz, à côté des vedettes de la chanson à la vogue plus ou moins discutable, Haydn et Brahms ont pris, sur le marché du disque une place considérable qu'ils sont loin d'avoir à la Bourse des concerts. Mais c'est surtout la musique italienne des XVIIe et XVIIIe siècles qui est la grande gagnante. Il n'est pas une Marie-Chantal qui n'ait, avec ses « Duke » favoris, un concerto de Torelli à portée de la main, et dont le disque de chevet ne soit une série de concertos de Vivaldi, lequel reste l'un des plus étonnants outsiders de l'opération microsillon (le phénomène Vivaldi devrait d'ailleurs faire l'objet d'une étude spéciale, tant sur le plan du disque que sur celui du concert).

Pour en revenir à notre sujet, Mozart, donc, n'est pas le seul, mais est le principal gagnant de cette opération. Il en résulte un autre phénomène, extrêmement intéressant celui-là, sur le plan des contacts entre la musique et le grand public, c'est le fait qu'un

nombre considérable d'œuvres pratiquement inconnues se trouve soudain à la disposition du public, lequel les adopte aussitôt. Car, d'une part, il n'y a que relativement peu d'invendus dans le domaine du disque, et, d'autre part, la curiosité des auditeurs est devenue infiniment plus vive que ne pourrait le laisser supposer la simple lecture des programmes de concerts. Que jouait-on, en effet, et que joue-t-on encore de Mozart en cette année jubilaire? Une dizaine d'œuvres, toujours les mêmes. On l'a bien vu au cours des premières semaines de 1956 : six ou sept grands chefs internationaux ont été de ville en ville dirigeant tous la symphonie *Haffner* et la symphonie *Jupiter*. Et cela continue ! Le manque d'imagination des artistes — et aussi un certain *vedettisme* — est, à cet égard, consternant. Tout compte fait, 95 pour 100 des programmes de cette année Mozart ne nous auront strictement rien appris, n'auront rien ajouté à notre connaissance de Mozart.

Pour le disque, ainsi qu'on l'a dit, il en va tout différemment. D'innombrables œuvres oubliées, et souvent injustement négligées, sont ainsi ressuscitées, et l'amateur moyen s'aperçoit que ces œuvres sont aussi belles que la petite douzaine de compositions auxquelles une incroyable routine a restreint l'immense production mozartienne. On peut dire que le disque est en train de jouer un rôle extrêmement utile, rôle rappelant un peu celui de feu la *Société des études mozartiennes* aux destinées de laquelle Mme Octave Homberg avait présidé pendant l'entre-deux-guerres. Ainsi voit-on aujourd'hui des amateurs ne possédant qu'une culture musicale très modeste parler familièrement de tel divertimento, de telle messe, de tel quintette, ou de tels *Vesperæ* qui n'étaient jadis connus que de quelques spécialistes pour lesquels ces ouvrages n'étaient d'ailleurs souvent que *musique de papier*, ouvrages dont l'existence même était insoupçonnée de la plupart des auditeurs même éclairés.

Étant donnés les chiffres cités plus haut, il n'est pas possible, dans un bref article tel que celui-ci, de donner une idée satisfaisante de l'ensemble de la discographie mozartienne. Toutefois, on voudrait ici attirer l'attention sur quelques-unes des réalisations les plus récentes, et dont la qualité est marquée d'un caractère de rareté vraiment exceptionnel.

On commencera par les opéras, lesquels viennent d'être tout particulièrement favorisés par le disque.

Bien que l'ancienne version des *Noces de Figaro* dirigée par Herbert von Karajan conserve les prestigieuses séductions que lui assurent les participations d'interprètes tels que Irmgard Seefried, Élisabeth Schwarzkopf, et Erich Kunz (1), il semble qu'il faille lui préférer celle que nous propose le grand chef récemment disparu, Erich Kleiber, avec Hilde Gueden, Lisa della Casa, Cesare Siepi, Alfred Poell, etc. (2)... Cette dernière a l'avantage d'être rigoureusement intégrale, et de comporter notamment tous les récitatifs. Elle est d'une présence scénique stupéfiante, et bénéficie d'un enregistrement d'une qualité incomparable.

(1) Columbia ; (2) Decca.

On notera d'ailleurs que le *Figaro* de Cesare Siepi se rapproche plus du modèle de Beaumarchais avec ce que cela comporte de revendicatif, que du sensuel *Figaro* de Mozart.

Le *Don Giovanni* vient, lui aussi, de connaître une version dont le caractère peut, sans abus de langage, être considéré comme définitif. C'est celle que dirige Josef Krips avec Suzanne Danco, Hilde Gueden, Lisa della Casa, Cesare Siepi, Fernando Corena, Anton Dermota, etc. (1).... Version d'un caractère dramatique magnifiquement accentué, d'un extraordinaire dynamisme, et, de même que la précédente, supérieurement enregistrée.

Pour *la Flûte enchantée*, deux interprétations peuvent également être recommandées. D'une part, celle de Karajan avec Irmgard Seefried, Wilma Lipp, Emmy Loose, Anton Dermota, Erich Kunz, etc. (2)... qui est sans doute musicalement la plus parfaite, mais dans laquelle on a malheureusement supprimé les textes parlés, ce qui est très regrettable au point de vue de la vérité dramatique. D'autre part, la version de Karl Böhm avec Hilde Gueden, Wilma Lipp, Emmy Loose, Léopold Simoneau, Walter Berry, etc. (3)... qui se recommande surtout par sa présence, la beauté de son enregistrement et de sa gravure, et surtout par le fait qu'elle est complète.

L'Enlèvement au Sérail a connu au cours de ces derniers mois une interprétation d'une vivacité et d'une finesse remarquables : c'est celle réalisée par la radio de Berlin sous la direction de Ferenc Fricsay avec Maria Stader, Rita Streich, Ernst Haefliger, Josef Greindl, etc. (4)... Ce disque d'un charme irrésistible a l'avantage de résoudre le difficile problème des textes parlés par des chanteurs, lesquels sont, la plupart du temps, d'assez piètres comédiens. Ces textes parlés, qui sont dans cette œuvre si importants pour le mouvement général de la comédie, sont ici confiés à des acteurs qui doublent les chanteurs sans qu'apparaisse la moindre solution de continuité.

Nous citerons enfin la seule version existant actuellement d'*Idomeneo, re di Creta*, excellemment réalisée sous la direction de Zallinger avec Horst Taubmann, Greta Menzel, Gertrud Hopf, Gertrud Grob-Prandl, Erich Majkut, et Anton Heiller (5). Les grands airs tragiques de Gertrud Grob-Prandl dans le rôle d'Elettra y sont d'une grandeur et d'une violence déjà presque straussiennes. Et l'enregistrement est d'une qualité exceptionnelle.

Toujours dans le domaine des ensembles instrumentaux et vocaux, il importe de signaler deux messes qui se trouvent bénéficier d'interprétations vraiment incomparables. D'abord, la *Messe du couronnement* avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin sous la direction d'Igor Markevitch, le quatuor de solistes étant composé par Maria Stader, Sieglinde Wagner, Helmut Krebs, et Josef Greindl, quatre des plus grands spécialistes actuels de ce genre d'ouvrage (6) : et le style de Markevitch est d'une radieuse beauté. Ensuite, la messe, moins connue, en ut mineur, K. 427, avec

(1) Decca ; (2) Columbia ; (3) Decca ; (4) Deutsche Grammophon ; (5) Erato ; (6) Deutsche Grammophon.

l'Orchestre Symphonique de Vienne sous la direction de Zallinger, et un admirable quatuor vocal : Rosa Schweiger, Herta Toepper, Martin Mayer-Welfing, et George London (1).

Dans le domaine purement instrumental, la moisson est plus riche encore, l'embarras du choix est plus grand, et c'est là que nous rencontrons le plus d'œuvres rarement jouées. En premier lieu, on signalera deux réalisations gigantesques, toutes deux également remarquables encore qu'assez différentes et de style musical opposé : il s'agit de deux séries parallèles englobant chacune l'intégralité de l'œuvre pour piano seul de Mozart. La première est due à Lili Kraus dont l'interprétation peut parfois paraître très libre en certains de ses détails, mais qui est d'une vie et d'une intelligence musicale vraiment irrésistible (2). La seconde est due à Walter Gieseking, version très sérieuse, un peu trop parfois, mais qui se recommande par la rigueur d'un style admirablement surveillé (3).

Lili Kraus, dont les réalisations se placent, cette année, sous le signe d'un esprit encyclopédique, nous offre ensuite une intégrale des sonates pour piano et violon avec le violoniste viennois Willi Boskowski (4), puis l'intégrale des trios pour piano et cordes dans laquelle, aux deux précédents interprètes, vient se joindre le violoncelliste Hubner (5). Ce sont là des œuvres qui, dans leur grande majorité, sont très rarement jouées, et qui comportent cependant quelques-unes des plus belles pages qui soient jaillies de la plume de Mozart, des plus hardies aussi sur le plan harmonique et sur le plan instrumental. Interprétations et enregistrements sont ici également exemplaires.

Les quatuors à cordes ne sont pas moins favorisés : les « dix derniers grands », du quatorzième au vingt-troisième, nous sont présentés par le Quatuor Vegh qui nous en donne des versions dont le caractère définitif ne semble pas faire de doute (6).

Sur le chapitre des quintettes, nous sommes malheureusement plus pauvres. C'est grand dommage, car il s'agit là d'œuvres d'exception, tant par la qualité même des ouvrages que par la rareté de leurs exécutions. Sans doute ne peut-on pas oublier de mentionner l'intégrale qui en a été réalisée par le Quatuor Pascal et l'altiste Gerhard (7), interprétation d'un style impeccable mais qui n'est pas servie par un enregistrement d'une qualité digne de cette musique. Par contre, on recommandera sans réserve les versions des quintettes K. 406 et 593 par le Quatuor de Budapest et l'altiste Katims (8), ainsi que les quintettes K. 515 et 516, les deux plus extraordinaires peut-être, par le Quatuor Griller et l'altiste Gilbert (9).

Les *divertimenti* sont, par contre, plus favorisés. Ici, c'est l'embarras du choix. Aussi bien, puisqu'il ne s'agit que d'une sélection, devra-t-on se borner à ne signaler que deux des plus extraordinaires réussites, les enregistrements des divertimenti nº 10 (K. 247),

(1) Erato ; (2) Discophiles français ; (3) Columbia ; (4) Discophiles français ; (5) Discophiles français ; (6) Discophiles français (7) Classic ; (8) Columbia ; (9) Decca.

et nº 17 (K. 334) par l'Octuor de Vienne, ensemble qui, né des hasards d'un voyage extra-musical, se confirme depuis quelques-années comme le premier groupement de ce genre existant actuellement dans le monde (1).

Dans le domaine des concertos pour piano et orchestre, l'embarras du choix est plus grave encore. Ils sont tous enregistrés maintenant, dans des conditions très diversement heureuses, il est vrai. Toutefois, on peut sans trop de peine distinguer le meilleur de tout cela, le meilleur, c'est-à-dire l'unique : le la majeur (K. 414) et le si bémol majeur (K. 456) par Lili Kraus avec l'Orchestre Symphonique de Boston sous la direction de Pierre Monteux, une des plus parfaites réalisations existant aujourd'hui en ce domaine *(R. C. A.)*; le ré mineur (K. 466) avec l'Orchestre Symphonique de Philadelphie sous la direction d'Eugène Ormandy (2), et le mi bémol majeur (K. 482) avec l'Orchestre du Festival de Prades sous la direction de Pablo Casals (3), deux enregistrements dans lesquels le soliste est l'incomparable Rudolf Serkin ; enfin le concerto en ut majeur (K. 467) par Robert Casadesus avec l'Orchestre Philharmonique de New York sous la direction de Charles Münch (4).

Dans les concertos pour différents instruments, on recommandera les réussites exemplaires du clarinettiste Étienne, avec l'Orchestre Hewitt (5), du flûtiste Jean-Pierre Rampal avec l'Orchestre Ristenpart (6), du violoniste Arthur Grumiaux (K. 216 et 218) avec l'Orchestre Symphonique de Vienne sous la direction de Rudolf Moralt (7). L'intégrale des quatre concertos pour cor et orchestre, ouvrages très rarement joués en dépit de leur ravissante invention, par le remarquable corniste anglais Braïn, l'Orchestre Philharmonia de Londres sous la direction de Karajan (8).

L'immense domaine des symphonies est sans doute le moins bien exploité par le disque microsillon, le moins parfaitement, et l'on regrette que l'incomparable Bruno Walter ne s'en soit pas un peu plus préoccupé. En fait, seules ses interprétations sont totalement satisfaisantes sur le plan musical et sur le plan technique à la fois. Malheureusement, on ne peut sur ce chapitre signaler aujourd'hui qu'un disque : celui des symphonies en sol mineur, et *Haffner* avec l'Orchestre Philharmonique de New York (9) ; il semble que là, on soit en présence de la vérité mozartienne absolue. Néanmoins, il ne faut pas oublier les versions que sir Thomas Beecham et l'Orchestre Royal Philharmonique nous proposent des symphonies *de Prague* et *Jupiter* qui sont d'un style splendide, encore que d'un sentiment un peu froid (10).

CLAUDE ROSTAND.

(1) Decca; (2) Philips; (3) Columbia; (4) Philips; (5) Discophiles français; (6) Discophiles français; (7) Philips; (8) Columbia; (9) Philips; (10) Colombia.

Paris fidèle au souvenir de Mozart

TOUT en ayant conscience de commettre la plus grande folie du monde, et le cœur déchiré à l'idée de ne plus pouvoir plier les genoux sur la tombe de sa mère inhumée dans un cimetière proche de l'église Saint-Eustache, Mozart, le 26 septembre 1778, quittait pour toujours ce Paris où il avait tant souffert, et qui n'avait pas su garder celui qui aurait pu devenir le plus grand des musiciens français.

Paris, toutefois, demeura fidèle au souvenir de Mozart. Les œuvres symphoniques de sa jeunesse figurèrent au programme du Concert spirituel jusqu'en 1789. En 1801, l'Opéra donna sous le titre de *Mystères d'Isis* un arrangement de *la Flûte enchantée* qui resta vingt-cinq ans au répertoire, et atteignit le chiffre respectable de 134 représentations. Dès 1805, *Don Juan* voyait les feux de la rampe ; deux ans plus tard, *les Noces de Figaro* comparaissaient devant le parterre avec le plus vif succès ; et, dès sa fondation en 1828, la Société des concerts du Conservatoire ouvrait toutes grandes ses portes au maître de Salzbourg. Peu à peu supplanté au concert par Beethoven et tous les romantiques, Wolfgang, au théâtre, devait profiter de l'engouement pour Rossini et l'opéra italien, autant que du zèle raisonné de Berlioz et de Gounod ; mais on négligeait la plus grande partie de la musique d'église, de chambre, ou de l'œuvre symphonique. En 1881, Victor Wilder faisait paraître son livre : *Mozart, l'homme et l'artiste;* en 1888, Henri de Curzon publiait une traduction française complète de la correspondance du maître ; deux ans plus tard, Calmann-Lévy lançait le *Don Juan* de Gounod. Cependant, vers 1900, le Paris musical, en pleine fièvre wagnérienne et franckiste, semblait se désintéresser de Mozart ; Saint-Saëns et Widor étaient alors presque seuls à signaler les œuvres instrumentales, vocales et chorales qu'on n'exécutait jamais. C'est alors, qu'avec l'enthousiasme de la jeunesse Téodor de Wyzewa et Adolphe Boschot fondèrent une *Société Mozart.* La première saison (février-avril 1901) comprit six concerts. Chacun commençait par un des six quatuors dédiés à Haydn,

chaque programme étant complété par quatre ou cinq œuvres pour chant, piano ou instruments.

La deuxième saison (avril-mai 1902) fut organisée par les soins de Georges de Saint-Foix, qui devait bientôt écrire, avec Wyzewa, les deux premiers volumes d'une ample et admirable étude sur Mozart, sa vie musicale et son œuvre. Saint-Foix donna comme armature aux trois concerts de 1902 la série complète des quintettes à cordes. La troisième saison (avril-mai 1903) fit entendre notamment les six derniers quatuors composés de 1786 à 1790, encadrés de diverses œuvres vocales ou pour piano.

Telle fut la vie modeste de cette *Société Mozart* qui vécut trois hivers. Elle était née, spontanément parmi quelques amis, qui avaient la foi mozartienne. Mais, a écrit A. Boschot, « une telle Société venait trop tôt, et dans un monde musical trop oublieux de Mozart, pour qu'elle pût vivre longtemps et prospérer ».

En 1906, un *Festival Mozart* qui comprit trois séances, fut organisé par Gabriel Astruc avec le concours de Lili Lehman et de Reynaldo Hahn ; la venue de l'Opéra de Vienne à Paris en 1923 et les représentations, au Théâtre des Champs-Élysées, de *l'Enlèvement au Sérail*, des *Noces de Figaro*, de *Don Juan* et de *Cosi fan tutte*, sous l'admirable direction de Franz Schalk, inaugurèrent une période de renaissance de l'art mozartien.

Le 23 juin 1930, une *Société d'études mozartiennes* était fondée sur l'initiative de Mme Octave Homberg entourée d'un comité composé d'Adolphe Boschot, Henri de Curzon, René Dumesnil, Louis Laloy, Prod'homme, Georges de Saint-Foix et Julien Tiersot ; l'auteur de cet article fut, à l'unanimité, choisi comme directeur artistique et chef d'orchestre de cette institution. On lui pardonnera donc, et il s'en excuse, d'évoquer des souvenirs personnels. La raison d'être de la nouvelle société était de révéler au public les chefs-d'œuvre oubliés ou inconnus du maître autrichien. C'est ainsi que furent données les premières auditions en France des deux grand-messes en ut mineur (celle de l'enfance et celle de la maturité) ; des Litanies de la Vierge et de celles du Saint-Sacrement ; des Vêpres des Confesseurs et du dimanche ; de nombreux psaumes et motets ; sans parler de la reprise d'*Idoménée* dont la Société des concerts, en 1836, avait donné une sélection qui avait obtenu, a écrit Berlioz, « un succès d'attendrissement porté jusqu'aux larmes. »

La musique de chambre, pour piano, instruments à cordes ou à vent, les grands airs de concert, les symphonies, les concertos, les sérénades, les divertissements, inconnus ou rare-

ment exécutés, figurèrent tour à tour aux programmes. « Nous en sommes, écrivait Curzon en 1938, à l'exécution de la cent vingt-cinquième œuvre de Mozart. Combien parmi toutes ces pages étaient parfaitement nouvelles pour Paris? Une bonne moitié sans doute... » La deuxième guerre mondiale et la mort de la fondatrice arrêtèrent brusquement l'activité de la *Société d'études mozartiennes*.

Au premier rang des militants qui ont consacré leur vie à répandre le culte de Mozart, figure : Georges de Saint-Foix qui fit paraître seul, de 1936 à 1946, les trois derniers volumes de la biographie critique commencée en 1912. On ne saurait assez admirer la science et l'étonnante érudition de cet ouvrage monumental qui constitue le guide le plus sûr à travers l'œuvre immense du maître de Salzbourg.

Groupons autour de cet historien regretté, J.-G. Prodhomme qui, dans son ouvrage : *Mozart raconté par ceux qui l'ont vu*, a réuni et traduit en français les témoignages les plus essentiels des parents et amis du maître ; Henri Ghéon, poète et voyageur qui aimait se promener à travers Mozart ; René Dumesnil qui a magistralement expliqué les beautés de *Don Juan*, et Jean Chantavoine, auteur d'une brève, mais substantielle monographie, et d'une enquête minutieuse sur le jeu de la pensée musicale chez Mozart ; tous ont droit à notre reconnaissance pour s'être mis au service du génie.

FÉLIX RAUGEL.

L'année Mozart et les festivals

(Aix - Strasbourg - Bordeaux - Dijon - Sceaux - Besançon - Menton - Prades.)

EST-IL utile de rappeler ce qu'on entend par festival? A ceux qui voudraient avoir sur ce sujet quelques précisions supplémentaires nous ne pourrions que recommander la lecture de l'ouvrage de Noël Boyer : *Petite histoire des festivals de France* (1). On y trouve, excellemment racontée, l'origine de chaque festival avec des précisions sur son caractère propre et des anecdotes savoureuses. Noël Boyer a du reste raison de ne retenir que les seuls grands festivals ayant réellement droit à ce titre usurpé trop souvent par de petites fêtes régionales qui peuvent attirer les touristes, mais n'ont pas un intérêt artistique de premier ordre. On sait qu'une commission dépendant du ministère de l'Éducation nationale se réunit à la fin de chaque année pour examiner les programmes qui lui sont soumis par les organisateurs de festivals; et ce ne sont pas seulement les œuvres qui sont examinées, mais aussi la qualité des interprètes (orchestres, chanteurs, acteurs et danseurs). Si la commission juge que le programme d'un festival manque de tenue, elle l'écarte de la liste des *festivals nationaux*. Si, au contraire, elle l'admet, ce festival pourra bénéficier des appuis officiels et au besoin d'une aide financière. Encore faudra-t-il qu'au cours d'une seconde réunion de la commission, quelques mois plus tard, le projet soit confirmé et qu'il soit bien réalisé effectivement avec les interprètes qui avaient été annoncés.

Parmi les grands festivals de 1956, deux seront tout spécialement consacrés à Mozart : celui d'Aix-en-Provence et celui de Strasbourg. A Strasbourg, l'opéra-bouffe, *la Finta Semplice*, sera donné au théâtre tandis que des œuvres symphoniques, des concerts de musique de chambre et des concerts spirituels seront présentés à la bibliothèque des cardinaux, au Temple neuf, à l'Aubette, au Palais des fêtes, à la cathédrale et sur la place du château. A Aix-en-Provence, on pourra entendre de la musique de chambre, de la musique symphonique, un concert spirituel et plusieurs représentations de *Don Juan*.

Il faut se féliciter que Mozart soit fêté et évoqué dans ces deux villes, car elles offriront aux œuvres exécutées un décor qui leur donnera une résonance favorable. Or, c'est cette résonance qui doit être la principale raison d'être des festivals. On ne les monte pas seulement pour donner à de grandes villes de province, ordinairement moins favorisées que Paris sous le rapport de l'art, l'occasion d'entendre au moins une fois par an de grandes œuvres mises en valeur par des interprètes de premier ordre. Le problème du festival est de trouver les liens parfois subtils et néanmoins très vrais qui

(1) Édit. Julliard.

peuvent se révéler entre certaines œuvres et certains lieux. Lorsqu'il s'agit d'œuvres dramatiques il faut découvrir des sites naturels ou des monuments qui leur constituent un décor réel. La vérité du décor, qui n'est plus fait de toiles peintes en trompe-l'œil, mais d'édifices en vraies pierres ou de perspectives offertes par la nature elle-même, confère de l'authenticité à l'illusion dramatique. Mais il faut qu'il y ait un véritable accord entre l'œuvre représentée et ce décor vrai. On ne peut pas jouer n'importe où n'importe quoi. Pour notre part, plus sévère que Noël Boyer, nous avons peine à admettre qu'on joue dans le théâtre d'Orange, *Aïda* ou *Faust*. Le célèbre mur est romain et exige des œuvres qui évoquent son époque. Ou alors on transforme cet admirable théâtre en un théâtre quelconque en plein air sans signification spéciale (comme s'il pouvait perdre sa signification !) Cependant, l'accord entre l'œuvre et le décor vrai n'impose pas toujours des servitudes étroites : *le Cid*, de Corneille, qui évoque l'Histoire espagnole du XIe siècle (présentée, il est vrai, par un auteur français du XVIIe) a pris un relief saisissant dans la cour du palais des papes d'Avignon qui est du XIVe siècle; une tragédie de Racine comme *Britannicus* se situera heureusement dans le théâtre antique d'Arles, contemporain de Néron.

Ce qui est vrai pour les œuvres dramatiques l'est aussi pour les œuvres musicales. Noël Boyer, dans son livre, cite avec raison ce mot de Jean-Louis Vaudoyer qui, à propos de la première semaine Mozart d'Aix-en-Provence, parlait de *rencontre prédestinée*, et ajoutait : *les charmes de Mozart et les charmes d'Aix sont les mêmes charmes. Ils concilient la mesure et la familiarité, la clarté et le mystère, la gaieté et la mélancolie, le rêve et la réalité*. L'accord de Mozart avec Aix-en-Provence a été reconnu en effet dès la première année du festival d'Aix. Et pourtant on pourrait dire que le décor d'Aix est plutôt du XVIIe que du XVIIIe siècle. Mais, en architecture, le classicisme du XVIIIe siècle n'est pas si différent de celui du XVIIe et le style d'un Puget sait déjà allier à la majesté la fantaisie et la grâce. Aix-en-Provence, avec ses belles avenues ombragées d'arbres et rafraîchies par ses célèbres fontaines, avec ses vieux hôtels classiques et ses aimables petites rues s'offre, comme un écrin, pour les œuvres de Mozart.

Strasbourg aussi va se révéler cette année comme une ville mozartienne. Strasbourg, c'est sans doute la cathédrale avec son chœur roman, sa flèche et ses dentelles de pierre gothique; c'est aussi les vieilles maisons du moyen âge du XVIe et du XVIIe siècle. Mais c'est encore la floraison du XVIIIe siècle contemporaine de Mozart qui s'affirme, soit dans une demeure princière comme le château de Rohan, soit à l'Aubette où seront justement donnés quelques concerts du festival 56. Au XVIIIe siècle, Strasbourg, vieille cité gauloise récemment revenue à la France, se souvient d'avoir été naguère une ville libre du Saint Empire; elle est un confluent de la latinité et du germanisme. Mozart, qui sut concilier des influences allemandes et italiennes, peut trouver dans l'évocation du Strasbourg de son temps un accord avec son propre génie.

En dehors des deux festivals d'Aix et de Strasbourg presque entièrement consacrés à Mozart, plusieurs autres festivals feront place à ses œuvres. A Bordeaux, *la Messe de Requiem*, et la *Messe du Couronne-*

ment seront exécutées à la cathédrale Saint-André. *La Messe du Couronnement* serait peut-être mieux située dans une église baroque; mais la musique spirituelle surtout quand elle atteint la profondeur du *Requiem*, est toujours, à sa place dans une église. Peut-être sera-t-il permis de regretter qu'on n'aît pas utilisé, pour la présentation d'une œuvre de Mozart, un monument du XVIIIe siècle comme le théâtre de Bordeaux.

Parmi les festivals qui honoreront Mozart, signalons encore le festival des Nuits de Bourgogne qui donnera à Dijon, dans la cour de Bar, le 22 juin, une soirée Mozart avec l'orchestre de la radio de Rome et le Pfalz Orchestre (orchestre du Palatinat).

A Sceaux, les fameuses Nuits, cette année, subiront l'influence de Mozart, puisque toute une partie du festival sera intitulée : musique française à l'époque de Mozart. De son côté, le festival de Prades organisé, comme l'on sait, par Pablo Cazals, sera consacré à Bach, Mozart et Schumann. Rappelons aussi qu'il y a tous les ans un festival de Paris et que cette année, dans sa section d'art lyrique, il présentera *les Noces de Figaro* et *Cosi fan Tutte*.

Le dernier grand festival de l'année est ordinairement celui de Besançon. Là aussi, Mozart peut se trouver à l'aise, car Besançon est une ville où se croisent des influences venues de divers pays, une ville-carrefour comme l'était elle-même Salzbourg, où se rencontraient, à l'époque de Mozart l'art italien et l'art allemand. La musique de Mozart trouve des résonances favorables dans tous les lieux où s'affirme un certain internationalisme européen.

Et cependant, un des sites où l'on aimera peut-être le mieux l'entendre sera, au festival de Menton, ce parvis de l'église Saint-Michel où l'on donne tous les ans, au mois d'août, de si beaux concerts de musique de chambre. Cette année on nous promet, pour la première soirée de ce festival, le 3 août, deux concerti et une symphonie de Mozart; en outre, des œuvres de Mozart figureront aux programmes des 10 et 15 août. Sans doute à Menton le paysage est purement méditerranéen et du parvis on aperçoit la mer s'étendant à l'infini. Mais les deux églises italiennes aux blancs campaniles nous offrent, dans leur italianisme, une certaine parenté avec les styles du XVIIIe siècle autrichien, sans doute parce qu'elles sont, elles aussi, une alliance de classicisme et de fantaisie.

N'est-il pas remarquable, du reste, que l'on puisse, dans tant de villes différentes, trouver des affinités entre le décor du lieu et la musique de Mozart? Est-ce seulement, comme nous l'avons noté, parce que Mozart fut, à son époque, un Européen? Ne serait-ce pas plus simplement et plus largement parce que sa musique a une valeur universelle?

LOUIS HIPPEAU.

Prague et Mozart

Du 2 mai prochain au 4 juin, la République populaire de Tchécoslovaquie va fêter le second centenaire de la naissance de Mozart (1756).

Les organisateurs ont su se garder d'imiter le festival annuel de Salzbourg, inimitable. Les fastes, qui se dérouleront à Prague, présenteront d'ailleurs une singulière originalité, un hommage à la musique internationale sous l'égide du grand nom de Mozart.

Un concours international auquel pourront prendre part les violonistes âgés de moins de trente ans, ouvrira le festival. Organisé à la mémoire des deux célèbres virtuoses, Stavik et Ondricek, ce concours accumule les difficultés en deux premiers tours éliminatoires et un troisième, quasi vertigineux.

Du 12 mai jusqu'au 4 juin, certains chefs, célèbres dans les nations européennes, dirigeront des représentations lyriques montées avec ce soin qui caractérise l'opéra de Prague. Cluytens dirigera le *Faust* de Gounod. Sans dédaigner cette œuvre célèbre, je me permets de regretter *Pelléas* de Debussy, ou *Pénélope* de Fauré, ou *Ariane et Barbe-Bleue* de Dukas, ou, si l'on voulait un *Faust*, celui de Berlioz, cela en hommage aux sommets de la musique française.

Si maintes villes d'Europe peuvent se vanter de faire surgir à l'esprit beaucoup de souvenirs grandioses, il faut reconnaître que le Boviasmum de Strabon, le Marobodum de Ptolémée, le Praha de nos jours (Prague), relevé par l'empereur Charles IV d'Autriche, vers 1348, n'a rien à envier à des cités dont la construction remonte à un ou deux millénaires.

Avec la place de Saint-Pierre de Rome, avec la grand-place de Bruxelles, la perspective de la place de la Concorde à Paris, et la place Stanislas à Nancy, la vue que l'on embrasse sur Prague de la hauteur du Radschin (le château-forteresse, dont j'écris le nom comme mon oreille de Français a cru l'entendre), cette vue est une des plus grandioses de l'Europe : la majesté du cours de la Moldau, le célèbre pont, le plus beau pont du monde, avec sa tour, ses statues, ses balustres ouvragés, — et la variété des monuments et de leurs toitures dont aucune ville d'Europe ne peut nous montrer l'équivalence.

Le seul Chateaubriand a su parler de Prague lorsqu'il a rappelé sa visite à Charles X exilé, logé au Radschin (il allait plaider la cause de la duchesse de Berry). Il donne l'impression qu'il a été frappé par la beauté de la vue qui s'offrait à lui, beaucoup plus que par l'altière majesté de son roi dans le malheur.

La première fois que je fus à Prague, c'était en 1912, me dirigeant vers la Russie où de grandes fêtes devaient avoir lieu sur le champ de bataille de la Moskowa. C'était comme correspondant du très feu *Éclair* d'Ernest Judet.

A la gare, m'attendaient Mlle Braunerowa, belle-sœur d'Elémir

Bourges, et Milosz Marten. J'appris que Claudel, alors consul général à Prague, était en vacances. Chaque fois que j'ai traversé Prague, avant 1914, comme par un fait exprès, Claudel n'était jamais là.)

Nous voici descendant cette large rue conduisant à la Moldau. En arrivant à un carrefour, Mlle Braunerowa, la main tendue vers la droite, me dit : *Voici le théâtre où* Don Juan *de Mozart a été joué pour la première fois...*

C'est un théâtre de dimensions médiocres, comme beaucoup d'autres de son temps : le *théâtre Stavoske*, c'est-à-dire : le théâtre des féodaux ou, si l'on veut, le théâtre des nobles.

On m'a fait visiter la salle, assez comparable au théâtre de Gabriel à Versailles. Avant d'entrer, Mlle Braunerowa m'a dit : « Surtout, ne donnez rien au concierge. Il sera si heureux de recevoir un Français qu'il serait mortifié par un pourboire. »

Il faut lire dans le maître livre de R. Dumesnil, sur le *Don Juan* de Mozart (2), la page 152, où il est écrit textuellement que Bondini, directeur du théâtre de Prague, après le triomphe des *Nozze*, voulut s'attacher Mozart.

On ne parle que de Figaro, *on ne joue que* Figaro, *on n'assiste à d'autre opéra que* Figaro, *et toujours* Figaro !...

Bondini décide donc de commander à Mozart un opéra sur *Don Giovanni*, dont la primeur lui sera réservée. Pourquoi Don Juan? Il est possible que le *Don Juan* de Molière, tiré de l'œuvre de Tirso de Molina, ait eu quelque influence en Bohême, ce pays où tout le monde a toujours parlé français. Il y aurait une curieuse étude à faire sur l'influence des sommets dramatiques espagnols et français en Europe centrale, et même orientale. Mörike, d'après certains éléments historiques incontestables, a écrit un charmant livre médiocrement traduit en français : *le Voyage de Mozart à Prague*. C'est-à-dire son périple jusqu'à son arrivée dans la capitale de la Bohême, n'ayant pas totalement terminé la partition, sur un livret baroque (pris dans le sens noble) de *Da Ponte*, auquel a peut-être collaboré Casanova...

Le lundi 29 octobre 1787, eut lieu la première représentation.

Je suis peu qualifié pour en dire plus long, n'étant que fou de musique, ce qui, hélas ! ne veut pas dire musicien. Il reste des lignes que je viens de tracer, en songeant à mes vieux souvenirs de Prague, qu'il faut lire le livre de René Dumesnil sur le plus fameux des citoyens honoraires d'une des plus splendides villes de la vieille et toujours jeune Europe.

La représentation de *Don Juan* aura lieu à l'Opéra de Prague et non au petit « théâtre des féodaux ». Ce sera sans aucun doute une interprétation superbe. J'ai assisté, en 1912, en 1913 et au début de 1914, à des représentations prestigieuses de l'Opéra de Prague, un des plus fameux théâtres de notre continent : *Freischutz*, *Fidelio* et... *Don Juan*. Le passé garantit de l'avenir. J'espère que beaucoup de Français seront à Prague bientôt (3).

JEAN VARIOT.

(1) Édit. Plon.

(2) Qu'il me soit permis de remercier Mme l'Attachée culturelle à l'ambassade de la République populaire de Tchécoslovaquie, pour les renseignements qu'elle m'a si gracieusement communiqués.

Deux livres sur Mozart

LE MOZART DE MARCEL BRION

Dans sa biographie de Schumann, fruit de longues méditations, sur un thème de prédilection, Marcel Brion avait su dégager l'essence du romantisme, que Nietzsche estimait un mouvement musical plutôt qu'une école littéraire ou une révolution philosophique. En évoquant ce destin pareil à un paysage sans cesse modifié par l'ombre et le soleil, Marcel Brion, biographe scrupuleux, avait esquissé le portrait de l'artiste romantique. Plus encore que Kleist ou Hölderlin, Schumann devait risquer son âme pour parvenir à découvrir son chant. A travers ce visage scruté passionnément, comme ces portraits de Rembrandt ou de Van Gogh où s'affirme avec les années une exigence de plus en plus tragique, Marcel Brion avait composé une Somme romantique. Dans cette table de correspondances établie par un poète et par un critique, l'apport de la philosophie et celui de la littérature, les révélations de la peinture et de la musique, s'ordonnaient et s'éclairaient mutuellement.

Le romantisme qui surgissait de cet immense panorama spirituel dépassait les querelles et les manifestes, les genres et les disciplines. La science, qu'il s'agît de minéralogie ou de botanique, ne faisait que confirmer les illuminations des poètes ; *la réalité devient rêve,* déclarait Novalis, *et le rêve devient réalité.* Et le philosophe Stephens cherchait en des termes analogues à saisir *ce grand Dialogue du Tout avec lui-même, qui se poursuit en chacun de nous d'une manière particulière et définie.*

Pour les romantiques allemands, l'art et la science, l'amour et le rêve, consistent seulement à déchiffrer cette langue universelle dont l'homme est la clé. Mais cette croyance en un Age d'Or, cette communion avec tous les règnes de la nature, cette hantise de l'enfance, ce goût des initiations n'étaient-ils pas hérités du XVIIIe, de ce prétendu *siècle des lumières* gagné par les prestiges de l'ombre et par l'envoûtement de nouveaux mystères? Marcel Brion révélait les secrets courants, l'obscure mystique auxquels obéissaient les Encyclopédistes et les libertins. Comme on comprend qu'il soit passé des *märchen* romantiques, des vagabondages de Novalis à *la Flûte enchantée* de Mozart ! Nous voyons se creuser au milieu du XVIIIe siècle, dans une innocente principauté ecclésiastique, le tourbillon qui aspirera les vies de Kleist et d'Hölderlin, de Schumann et de Novalis. Mozart le premier se mesura avec les démons du romantisme. L'enfant précoce, l'élève studieux, le garçon plein

de fantaisie et de gaieté qui savourait la douceur de vivre des capitales provinciales, les plaisanteries bruyantes et les jeux, les promenades et les voyages, a fait malgré les apparences très tôt la découverte de la solitude, de la souffrance, de la mort, du génie menacé et de la beauté inutile. Très tôt cet Ariel a été confronté avec la médiocrité de la vie quotidienne. Au lieu de s'abandonner à son don miraculeux, il a dû apprendre à lutter contre les rivaux jaloux, l'incompréhension des amateurs, la routine des directeurs de théâtres. *Schumann*, écrivait Marcel Brion, *est un personnage de Jean-Paul*. On pourrait en dire autant de Mozart, condamné à courir les routes dès l'âge de six ans, à découvrir sans cesse d'autres visages, à inventer sans cesse d'autre musique, sans que ces obstacles, ces dépaysements, ces luttes, réussissent à étouffer en lui cette voix dont il arrivait à peine à suivre la dictée.

Ballotté entre la gloire et l'insuccès, soumis à la terrible éducation d'un enfant prodige par Léopold Mozart, le plus rigoureux des impresarios, comme il sera plus tard harcelé par les exigences de sa femme et traqué par les créanciers, Mozart préserve à travers tant d'accidents, d'échecs, la souveraine liberté d'un créateur. Et cette vie nomade et souffrante évoque le mot de son admirateur Jean-Paul : *De notre passé ne reste plus qu'une chose immortelle : la Musique*... A lire cette passionnante biographie, il semble que l'enfance et la jeunesse de Mozart se soient résorbées en musique. Cette vie haletante et déchirée n'est qu'une source inépuisable d'accords, d'andantes douloureux, d'allegros étourdissants. C'est avec des concertos et des symphonies que ce Petit Poucet jalonne l'Europe, retrouve à quelques années de distance les mêmes auberges et les mêmes relais, les mêmes salles de concert et les mêmes théâtres. Sur les routes cahotantes il continue à composer, comme jadis il décrivait à sa sœur, un royaume imaginaire. Il trace sur ce pupitre qui ne le quitte jamais les frontières toujours reculées de cet empire fabuleux : la Musique. Dans cette impatience de créer, les événements se dissolvent, les obstacles perdent leurs arêtes, les déconvenues s'effacent. Marcel Brion rend sensible à merveille la transfiguration de chaque épisode plaisant ou douloureux, la transmutation de chaque seconde de vie en rythmes et en harmonies. Tout devient chant. Caliban échoue contre cet Ariel emporté toujours plus loin, toujours plus haut, par les orages.

Marcel Brion pourtant nous peint avec une scrupuleuse vérité cet enfant qui éblouit l'Europe, arrache aux académies leurs diplômes, triomphe des embûches, mais garde pour ses canaris et pour son chien, pour Salzbourg et pour la maison de la Gefreidegasse, son cœur de petit garçon.

Avec la rigueur d'un historien et l'intuition d'un romancier, Marcel Brion découvre dans ces tournées harassantes auxquelles le jeune Mozart fut soumis les influences enrichissantes, les conjonctions heureuses, l'incessante osmose qui vient nourrir cette œuvre au jaillissement intarissable. Car Mozart a plus reçu des hommes et des paysages, de ses prédécesseurs et de ses contemporains, qu'on ne l'a supposé. Comme le suggère Marcel Brion, dans les airs de *la Flûte enchantée* se déploient les parcs de Londres,

se creusent les grottes baroques au milieu des verdures, jaillissent les eaux vives qui font la gloire des jardins de Schœnbrunn, de Versailles et de Saint-Cloud. C'est aussi à Paris que Mozart a reçu du mystérieux Schobert ce message qui approfondit son œuvre, c'est à Londres que Jean-Chrétien Bach lui livre aussi ses secrets. C'est à Vienne que Haydn élargit son sens des grandes architectures musicales, tandis que l'enfant dérobe à l'Opéra napolitain un peu de son éclat et qu'il s'assimile la science du grand musicologue de l'époque ; le padre Martini, qui devine en lui un disciple capable de dépasser tous les maîtres.

A travers ces années d'apprentissage de Mozart, l'Europe apparaît à la veille de la Révolution, avec ses agitateurs et ses aventuriers, la fièvre secrète de ses capitales, la tranquillité trompeuse des cours. Mais peut-on appeler des années d'apprentissage ces années jalonnées de chefs-d'œuvre qui formeront la brève vie de Mozart? Apprendre et créer pour lui ne font qu'un, et par moments on ne sait s'il se débat pour la gloire ou pour le pain quotidien, pour la liberté de vivre ou pour celle de transfigurer l'existence quotidienne. Avec les années ce presto devient plus précipité et plus tragique cette lutte contre le monde. Mais ces obstacles intérieurs et extérieurs semblent seulement décupler l'effort de Mozart pour atteindre à des créations plus vastes, plus audacieuses, plus libres. Jamais un artiste ne fut plus *engagé*, et son œuvre n'a davantage plané au-dessus de toutes les misères de la condition humaine : la maladie, la souffrance, la pauvreté, l'échec. C'est au milieu de ces ricanements du sort que la musique de Mozart atteint à la suprême *légèreté* des derniers concertos et des derniers opéras. Cette musique ailée, n'est-ce pas celle que Nietzsche cherchait désespérément dans l'œuvre de Bizet pour se délivrer de Wagner? Mais la splendeur baroque, la richesse des formes cachaient à Nietzsche ce sentiment d'inquiétude, cette volonté prométhéenne, cette angoisse lucide qui nous émeuvent aujourd'hui dans l'œuvre de Mozart et dont Marcel Brion signale justement la parenté avec les paysages nostalgiques de Watteau.

Ce tourment préromantique, cette soif d'absolu, nous les retrouvons dans un mystérieux climat d'initiation au cœur de *la Flûte enchantée*. Qu'elle devient confidentielle et déchirante, cette œuvre commencée dans la joie ! L'allégresse de l'enfant génial, où la retrouver dans ce Cantique à la Nuit, ou dans ce *Requiem* que Mozart s'efforçait en vain d'achever au cours de son agonie?... Mais en refermant ce livre, les fervents de Mozart croiront entendre, selon les vers admirables de Schlegel : *A travers tous ces sons, un son tout bas, secret, mais qui parle à celui dont l'âme est attentive.*

CHRISTIAN MURCIAUX.

RENÉ DUMESNIL : LE DON JUAN DE MOZART.

Il y a quelque trente ans, René Dumesnil publiait un ouvrage dont l'essentiel se retrouve dans celui-ci, et dont le but n'était, modestement,

que d'aider l'auditeur à comprendre ce chef-d'œuvre de Mozart qu'il admire par instinct, et par conséquent à l'aimer plus et mieux. Depuis cette époque, d'abord l'ouvrage était devenu introuvable, et un tel guide faisait gravement défaut aux générations nouvelles venues; d'autre part, ce que l'on pourrait appeler la « culture mozartienne », ou encore la « connaissance de Mozart », a fait, dans le public, beaucoup de chemin et de progrès grâce à la multiplication des auditions du Don Giovanni *dans les festivals français et étrangers, de même que par le disque microsillon. La compréhension de ce public, chaque jour plus vaste, n'est peut-être pas plus grande, ni plus subtile, mais l'appétit de compréhension est certainement plus vif qu'il ne l'a jamais été.*

C'est sans doute ce que René Dumesnil a compris en nous donnant une nouvelle version de son ouvrage, version refondue et complétée dans laquelle il inclut toutes les réflexions que les récentes présentations du Don Giovanni *ont pu lui suggérer au cours de ces trente dernières années, de même qu'une iconographie très heureusement enrichie.*

Le livre de René Dumesnil est remarquable, et il était nécessaire. Il est remarquable parce qu'il est écrit « en clair », nous enseignant tout ce qu'il faut savoir sur les tenants et aboutissants du chef-d'œuvre de Mozart, tout ce qu'il faut commencer par savoir pour aimer plus et mieux une des plus belles pages de l'histoire de la musique. Il était nécessaire, mais il est, aussi, suffisant; et ce que j'en dis n'est nullement dirigé contre le travail publié il y a quelques années par Pierre-Jean Jouve sur le même sujet, travail qui toutefois excède les limites de l'audition normale d'une œuvre musicale, et dont les prolongements ambitieux dans le domaine de la psychanalyse ne sont pas sans donner parfois l'impression d'un certain arbitraire — sinon d'un certain amateurisme. René Dumesnil traite son sujet, et ne cherche ni à s'en échapper, ni à s'y substituer.

L'ouvrage est conçu d'une façon tout à fait classique : don Juan nous est d'abord présenté sous les angles tour à tour légendaires, littéraires, et historiques de son personnage, puis dans les différentes destinées de ce personnage. Sur cette introduction, vient se greffer la conception mozartienne de don Juan. C'est ensuite l'étude du livret, l'analyse de la partition, et l'histoire de la vie de l'œuvre avec ses grandeurs et ses misères. C'est enfin une brève conclusion sur ce que le Don Giovanni *représente au regard du génie de Mozart. Bibliographie, index alphabétique, ainsi que de nombreuses illustrations complètent cet ouvrage que tout mozartien doit posséder.*

(Édit. d'Histoire et d'Art. Plon.) CLAUDE ROSTAND.



L'évasion du marquis de Sade à Valence

(D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS) (1)

QUAND nous lisons dans le Journal d'un bourgeois de Paris *qu'il y avait des roses à Pâques le 7 avril 1420; dans les rapports des inspecteurs de M. de Sartines* (2) *qu'une demi-courtisane, la demoiselle Pelletier, vivait en octobre 1760 rue Saint-Martin, à l'enseigne des Trois-Perdreaux, qu'elle était « d'une fort jolie figure, de petite taille, blanche de peau, brune de cheveux » et passait pour avoir beaucoup de lascivité; quand nous lisons dans un quotidien du 13 novembre 1951 que la veille, non loin de Cambrai, dans un bosquet avoisinant la route nationale 358, un sieur Vermeersch a étranglé sa femme Hélène quelques heures après lui avoir pardonné son adultère... que le ciel était peu nuageux, le vent variable faible, la température maximum de + 7°; quand nous lisons ces fragments infimes de l'histoire, la biographie jour à jour des êtres humains successivement, à toutes les époques et dans tous les climats — notre esprit est saisi de la même joie sensible qui exalta le héros du* Roi Lune *dans l'instant où lui apparut la fille aux lèvres de cinabre,* l'Anglaise inconnue du temps de Cromwell.

Or si la dignité des « petits faits », même pour qui domine ces événements, ou leur reste étranger, est capable de produire une émotion, nous oserons nous conformer à ce respect de l'heure et du lieu pour évoquer la vie d'un écrivain exceptionnel. Imbu du respect sacré de la plus chétive circonstance, parce qu'elle a été vécue, *nous n'avons voulu tendre à rien de moins — dans nos travaux en cours, dont voici un extrait — qu'à la « recherche du temps perdu » dans l'aire du marquis de Sade.*

G. L.

1778

27 mai. — Sa Majesté accorde au marquis de Sade — détenu au donjon de Vincennes depuis seize mois à la requête de sa belle-mère — des lettres d'ester à droit le mettant en état de se pourvoir, malgré l'expiration du délai légal de cinq années, contre l'arrêt de mort par contumace dont il a été l'objet en 1772, à la suite de sa débauche du 27 juin à Marseille.

(1) Bibl. nat., ms. 24 384; Arch. A. Bégis; Arch. de la Bastille (Arsenal), ms. 12456; Arch. municipales de Reims, ms. Tarbé, carton XVIII; Collect. G. Lely; Collect. X. de Sade; *Histoire de ma détention*, par le marquis de Sade. — Nous avons eu recours également à une source imprimée : P. BOURDIN, *Correspondance de Sade et de ses proches*, 1929.

(2) *Paris sous Louis XV*, par C. PITON. Paris, Mercure de France, 1911, p. 232.

14 juin. — Sous la conduite de l'inspecteur Marais, le marquis de Sade quitte le donjon de Vincennes à destination d'Aix-en-Provence, où siège le parlement de ce nom qui l'a fait exécuter en effigie.

20 juin. — Ce samedi, il arrive dans la soirée à Aix où, faute de pouvoir être incarcéré immédiatement, il passe la nuit à l'auberge Saint-Jacques.

21 juin. — Dans l'après-midi le marquis de Sade, pour obéir à justice et purger sa contumace, vient se remettre aux prisons royaux de la ville.

S'il faut en croire l'inspecteur Marais, M. de Sade ne cessera, durant sa détention, d' « excéder » ce policier « par mille demandes relatives à son individu, malgré qu'il soit traité autant bien qu'un homme de qualité peut l'être en prison », et il voudra « faire des largesses à tous les prisonniers pour prouver son bon cœur ». Ajoutons qu'il dépensera pendant sa captivité soixante-douze livres chez le traiteur de la conciergerie et ne laissera pas de courtiser assez vivement une jeune détenue, sa « Dulcinée au miroir ».

22 juin. — Ce lundi, Nosseigneurs du parlement de Provence entérinent les lettres d'ester à droit obtenues par le marquis, pour être exécutées selon leur forme et teneur.

Dès lors, ainsi qu'on le verra, la nouvelle procédure — absolument de pure forme, tout étant réglé par avance entre la cour et le défenseur — sera instruite avec une rapidité peu commune. En trois semaines les chefs d'accusation seront réduits à néant et, le 14 juillet, l'arrêt de mort de 1772 transformé en une simple admonestation. Mais il faut indiquer que dans l'intervalle une révolution des plus favorables s'était produite dans l'ordre judiciaire : le 12 novembre 1774, le rappel des anciens parlements supprimés par Maupeou, c'est-à-dire le remplacement, par des magistrats de carrière, des juges qui, au temps de la puissance du chancelier, avaient hâtivement et si partialement condamné le marquis de Sade.

Cependant la présidente de Montreuil, pour prévenir toute intervention inopinée de sa fille, ne l'a pas tenue au courant du voyage de M. de Sade. Et, ce 22 juin, la marquise mande son inquiétude à un époux qu'elle croit toujours à Vincennes et dont elle ne reçoit aucune nouvelle. Mme de Sade craint que le prisonnier ne soit malade, car elle ne saurait imaginer le moindre motif de froideur : ignore-t-il qu'elle donnerait « tout à l'heure [son] sang » pour mettre fin à la captivité de l'homme qu'elle adore?

27 juin. — La servante Gothon, demeurée seule au château de La Coste depuis le départ de M. et Mme de Sade, et qui était « bien triste et pleurait très souvent en pensant à [la] situation » de son maître, vient de ressentir « une joie inexprimable en apprenant [sa] proximité ». Elle lui adresse des fleurs, des fruits et des confitures, avec une lettre des plus touchantes.

30 juin. — Sur les huit heures du matin, M. de Sade, extrait des prisons de la Conciergerie, est conduit en chaise à porteurs, rideaux baissés, au couvent des Jacobins où le parlement tient ses séances. En entrant, le prisonnier se met à genoux devant

ses juges, mais le président de la Tour lui fait signe de se relever. Plaidoiries de Me Joseph-Jérôme Siméon, son avocat, et de M. d'Eymar de Montmeyan, procureur général du roi, qui parle avec beaucoup de force en sa faveur. Après délibération, le parlement casse la procédure de Marseille comme nulle par défaut absolu du délit présupposé d'empoisonnement et ordonne une nouvelle information sur les seuls faits de débauche et de sodomie, ainsi que l'audition des témoins. — L'audience a duré deux heures. Une foule de deux cents personnes s'est amassée devant la porte des Jacobins pour voir passer le marquis de Sade, tant à l'entrée qu'à la sortie de la chaise qui le transporte ; mais les rideaux fermés ont déçu l'avidité des curieux.

Cependant, à l'issue de l'audience, l'homme d'affaire de M. de Sade, Gaufridy a été reçu par le premier président et le procureur général, qui lui ont suggéré officieusement de partir le jour même pour Marseille, afin d'y engager les filles qui seront appelées en témoignage à infirmer dans leurs dépositions ce qui pourrait répondre au crime de sodomie.

2 juillet. — Exposition par devant Me du Bourguet, conseiller, de la fille Mariette Borelly, principal témoin du fait de sodomie, selon ses déclarations du 1er juillet 1772.

7 juillet. — Interrogatoire du marquis de Sade par Me du Bourguet.

8 juillet. — Arrêt ordonnant le procès extraordinaire. — Le même jour, Mme de Montreuil, tout en étant sans inquiétude sur l'issue proprement dite du procès, ne s'en adresse pas moins de Paris aux principaux magistrats d'Aix pour leur demander avec la plus vive instance que les termes de l'arrêt définitif qu'ils auront à rendre ne laisse subsister aucune tache sur la personne de l'accusé et conséquemment sur l'honneur de ceux auxquels il appartient.

10 juillet. — Recolement des témoins et leur confrontation avec l'accusé.

14 juillet. — Ce jour de Saint-Bonaventure, dans la matinée, interrogatoire public du marquis en la chambre du parlement ; il y revient peu après entendre le jugement. Arrêt définitif à la barre : la cour, ne retenant que les faits de débauche et de libertinage outré, ordonne que « Louis-Aldonse-Donatien de Sade sera admonesté derrière le bureau, présent le procureur général, de mettre à l'avenir plus de décence dans sa conduite », lui interdit « d'habiter et de fréquenter la ville de Marseille pendant trois années » et « le condamne à une aumône de cinquante livres applicable à l'œuvre des prisons et aux frais de justice » ; l'aumône payée, « les prisons lui seront ouvertes et son écrou sera barré. »

15 juillet. — Libre depuis la veille au regard de la loi, mais toujours prisonnier du bon plaisir royal en vertu de la lettre de cachet obtenue l'an dernier par Mme de Montreuil et qui conserve son plein effet, le marquis de Sade, à sa stupéfaction et à son désespoir, est extrait de sa geôle à trois heures du matin pour s'entendre inviter par l'inspecteur Louis Marais à reprendre avec

lui le chemin de Vincennes (1). La berline qui les transporte, et dans laquelle se trouvent également Antoine-Thomas, frère de Louis, et deux argousins subalternes, s'élance sur la route d'Avignon. On passe à Saint-Canat, Lambesc et Pont-Royal. Après une douzaine de lieues, à la hauteur du plan d'Orgon, les chevaux, abandonnant la voie directe, tournent à gauche en direction du Rhône : ainsi s'évitera la traversée de la ville des papes où le prisonnier est connu de tous. A Tarascon, la montée vers le nord est reprise : Comps, Remoulins, la forêt de Rochefort, l'éclaircie de Valliguières (2). On s'arrête dans ce village ; on s'y installe pour la nuit. La distribution de l'auberge ou quelque autre obstacle imprévu s'oppose au projet d'évasion que M. de Sade a médité pendant son voyage.

16-17 juillet. — Le prisonnier et ses quatre gardiens, ayant quitté Valliguières le 16 à l'aube, poursuivent leur route vers le nord. La berline traverse le Rhône à Pont-Saint-Esprit et se dirige vers La Palud. Tout le jour les relais se succèdent : Pierrelate, Donzère, Montélimar, Livron. Sur les neuf heures et demie du soir, à l'entrée du faubourg de Valence, la voiture pénètre dans la cour de l'auberge de poste appelée le logis du Louvre (3). M. de Sade est mené dans la chambre qu'on lui destine. Il s'accoude à la fenêtre qui donne sur la grand-route et demeure dans cette position jusqu'au moment où l'inspecteur Marais lui propose de se mettre à table. Le marquis décline cette invitation : il n'éprouve, dit-il, nul appétit et ne désire pas souper. Les frères Marais s'installent devant lui — c'est dans la chambre même du captif que le couvert a été dressé — et commencent leur repas, cependant que M. de Sade se promène de long en large. Il est environ dix heures du soir. Soudain le marquis s'adresse à Antoine-Thomas pour « quelque besoin pressant ». Le frère de l'inspecteur se lève et le conduit dans un petit local ouvrant sur le corridor de l'étage. M. de Sade, une chandelle au poing, pénètre dans les « commodités ».

(1) Si la cassation de l'arrêt de 1772 était réglé d'avance, le retour de Sade à Vincennes l'était également, puisque dans le procès-verbal de l'évasion du marquis, l'inspecteur Marais fait état d'un ordre du roi daté du 5 juillet et qui lui a été remis le 14, c'est-à-dire le jour même de l'arrêt barrant l'écrou du prisonnier d'Aix.

(2) De même que celui du 16 juillet, cet itinéraire, que nous avons aisément reconstitué, est le seul que la berline pouvait emprunter.

(3) Le texte intégral et authentique du procès-verbal de Marais, d'où nous avons tiré la substance du récit de l'évasion de l'auberge de poste, doit être considéré comme une source inédite, car l'ahurissante transcription qu'en a donnée Paul Ginisty (*La Marquise de Sade*, pp. 35-39), (copié sans nul contrôle par Jean Desbordes (pp. 191-192)) est tellement fragmentaire et à un si haut degré infidèle, que les contradictions et invraisemblances qu'elle implique ont bizarrement crédité, après cent cinquante ans, les déclarations tendancieuses de M. de Sade, en provoquant des doutes sur la véracité de Marais. — Les observations de J. Desbordes (p. 193) deviennent aujourd'hui sans objet, puisqu'elles sont basées sur une transcription incomplète et ne comportant pas moins de cinquante mauvaises lectures qui dénaturent souvent le sens du récit. — Le procès-verbal de Marais est conservé à la bibliothèque de l'Arsenal (fonds de la Bastille, ms. 12456).

Antoine-Thomas est allé se poster face à la descente de l'escalier, unique issue du corridor. Au bout de cinq à six minutes, le prisonnier sort de son réduit et s'avance « à pas de loup » vers l'escalier, sans que son surveillant qui regarde la rampe, puisse d'abord l'apercevoir. Lorsqu'il s'avise enfin de la présence du marquis, ce dernier, feignant un faux-pas, esquisse une espèce de chute. Antoine-Thomas s'empresse de le soutenir, non sans manquer de tomber avec lui : alors M. de Sade se redressant « avec la plus grande promptitude », file « sous le bras » du policier et descend quatre à quatre les marches de pierre de l'escalier, qui donne directement sur la cour, à trois pas de la porte-cochère. Le gardien mystifié s'élance à sa poursuite, de même, une seconde après, que l'inspecteur et les deux hommes de confiance, alertés par le bruit de la galopade. On croit que le captif ne s'est pas sauvé au-dehors. Aussitôt sont fouillés écurie et remise, cave, grenier à foin, tous les « coins et recoins » ; même le toit est exploré, ainsi que les jardins et les maisons d'alentour. M. de Sade demeure introuvable. Marais demande au maître de poste d'aller quérir immédiatement la maréchaussée : le bonhomme lui réplique que ce n'est pas en son pouvoir, les portes de la ville étant closes à cette heure tardive. Alors sont expédiés en reconnaissance dans deux voitures, d'une part Antoine-Thomas et l'un des argousins sur la route de Valence à Montélimar, d'autre part l'autre homme de confiance sur la route de Valence à Tain.

Le lendemain 17 juillet, dès l'ouverture des portes, l'inspecteur se présente devant la maréchaussée, raconte sa mésaventure et donne le signalement du fugitif. Aussitôt le maréchal des logis Thyais, au moyen de douze hommes, fait opérer toutes les recherches possibles tant dans la ville que dans le faubourg et la campagne environnante ; il détache, de plus, un groupe de cavaliers sur toutes les routes qui aboutissent aux passages du Rhône. Finalement, en dépit d'une si riche agitation et de la randonnée nocturne des acolytes de Marais, non seulement M. de Sade ne sera nullement appréhendé, mais l'on n'arrivera même pas à découvrir ses traces. Cependant l'inspecteur a fait mander à l'auberge l'assesseur de la prévôté générale des maréchaussées de Dauphiné. Ce magistrat, suivi de son greffier, du recteur doyen de l'Université de Valence et du maréchal des logis, pénètre dans la chambre où le marquis a demeuré une heure. Procès-verbal des déclarations de Marais est rédigé dans le style de Brid'oison. Inventaire est dressé des hardes du marquis ; puis la malle qui les contient est recouverte d'une toile où l'assesseur fait apposer, sur quatre cires ardentes, le sceau de sa juridiction.

Les faits et gestes de M. de Sade qui ont suivi immédiatement son évasion de l'auberge du Louvre figurent dans son aide-mémoire autobiographique intitulé *Histoire de ma détention* (1) : « Je fus me celer dans une baraque que font les paysans près des aires où ils battent le blé, éloignée d'un quart de lieue de la ville. Deux

(1) Rédigé par le marquis pour sa propre édification, ce petit texte inédit mérite une entière créance.

paysans me conduisirent d'abord vers Montélimar. Au bout d'une lieue nous changeâmes d'avis et revînmes côtoyer le Rhône pour nous embarquer ; nous ne trouvâmes point de bateaux. Enfin, vers la pointe du jour, un de nous passa dans le Vivarais (1), où nous trouvâmes une autre petite barque (2) qui me descendit à Avignon pour un louis (3). »

Débarqué vers dix-huit heures dans la cité des papes, le fugitif se rend au logis des époux Quinaut. Il y soupe avec eux, se fait préparer une voiture et part le soir même pour son château.

18 juillet. — Sur les neuf heures du matin, le marquis de Sade arrive à La Coste, où il demeurera « tranquille jusqu'au mercredi 19 août », avec Mlle Marie-Dorothée de Rousset comme gouvernante. Avant même de déjeuner et de prendre un repos dont il a fort besoin, il avise l'avocat Gaufridy de sa présence : « J'arrive excédé, mourant de fatigue et de faim ; j'ai fait une peur horrible à Gothon ; c'est un roman. Venez, je vous en prie, me voir le plus tôt possible. Envoyez-moi, je vous prie, par le retour de l'exprès, des citrons et toutes les clefs... »

Écrite sous le quantième du jour de son arrivée, mais antidatée d'au moins quarante-huit heures, est une longue lettre de Sade à Gaufridy, épître longuement réfléchie, « construite exprès », du propre aveu de son auteur, et qui, suivant l'excellente observation de Paul Bourdin, offre tous les aspects, dans son « optimisme concerté », « d'un plaidoyer, d'une relation arrangée et d'un biais » pour entraîner ses ennemis sur un terrain qu'ils n'avaient pas prévu. Grâce à ce document diplomatique (4), où il déclare que Marais, nanti d'ordres secrets, l'a incité lui-même à prendre la fuite, ainsi que dans d'autres lettres qui proclament sa confiance et sa gratitude, le marquis de Sade croit pouvoir, par les sentiments qu'il leur prête, désarmer sa belle-mère et le ministre et forcer leur générosité.

Entre le 18 juillet et le 19 août. — M. de Sade, en son ivresse d'être libre, se jette avec une joyeuse avidité sur tout ce qui l'entoure. « J'ai vu tout le monde. Nous sommes aux petits soins avec le curé ; je crois qu'il est amoureux de moi ». « Mandez-moi ce qu'on dit », écrit-il à son avocat-notaire d'Apt : « Jamais, je crois, mon arrivée n'a fait autant jaser. » Et aussi : « Je ne vous dis rien pour avoir trop à dire. Il nous faut absolument passer quelques jours ensemble. » Lorsqu'il s'avise d'une question, « [il lui] en vient[t] cinquante à l'idée », et il ne sait plus par quoi commencer. Le marquis « brûle » d'aller à Saumane pour y défendre ses intérêts dans la succession de son oncle l'abbé. Il y veut faire « acte de maître ». Les galanteries du village de La Coste l'intéressent au plus haut point. Il trouve « bien sale » l'affaire de son fermier Chau-

(1) C'est-à-dire sur la rive droite du Rhône.
(2) Il faut entendre : une autre que celle qui transporta l'un d'eux de la rive gauche à la rive droite.
(3) Sade était porteur de douze louis que Gaufridy lui avait remis à Aix
(4) Dont il fait adresser des copies à sa famille et à ses amis et, bien entendu, à Mme de Montreuil.

vin ; celui-ci a séduit la fille du garde Sambuc : M. de Sade aura « beaucoup à parler » à ce sujet. Par ailleurs il y a une « aventure unique » entre l'avocat d'Aix Reinaud et le marquis, relativement à la belle captive que ce dernier a connue en prison : « Une lettre de moi envoyée par lui à ma Dulcinée au miroir, la lettre interceptée dans la prison, et Reinaud publiquement nommé le *messager des dieux!* C'est à faire mourir de rire. » Peu de temps après, le châtelain de La Coste fera prier le même Reinaud de remettre à la « pauvre prisonnière » un don de sept livres dix sols.

Une longue lettre inédite du marquis, adressée à sa femme après le 5 septembre 1778, contient des témoignages de l'inlassable complaisance de Mlle de Rousset à cette époque : elle ne bouge pas du château et rend à M. de Sade « tous les services que [peuvent] lui suggérer son amitié, au point d'aider à [le] servir chez [lui], parce qu'il n'a pas de domestique, comme aurait fait Gothon ». « Elle s'est totalement sacrifiée pour moi », déclarera ailleurs le marquis. Et il écrira à Gaufridy le 1er septembre au sujet de cette demoiselle : « Son âme honnête et sensible est bien faite pour faire délicieusement goûter tous les charmes du sentiment d'une pure amitié. »

Cependant, à Paris, quelques jours avant le 25 juillet, Mme de Sade apprend de la bouche de la présidente l'événement que celle-ci lui a tenu caché pendant cinq semaines : la comparution du marquis devant le parlement de Provence. Lorsque Mme de Montreuil lui annonce en même temps et le contenu de l'arrêt et le maintien de la détention, sa fille a « une scène terrible » avec elle. La présidente lui signifie ses intentions « avec une hauteur et un despotisme révoltants qui [la met] hors de ses gonds ». Un instant, la malheureuse épouse, encore dans l'ignorance de l'évasion du 17 juillet (il est d'ailleurs trop tôt pour que Mme de Montreuil en soit elle-même instruite), songe à voler sur la route du Bourbonnais, à la rencontre du marquis. Lorsque enfin elle a connaissance du retour à La Coste de son « bon petit ami qu'[elle] adore mille fois » et qu'elle parle d'aller le rejoindre immédiatement, la présidente « jette feu et flamme et [la] menace très sérieusement de la faire enfermer » : « Elle est comme une lionne là-dessus. » Elle déclare ne pas vouloir souffrir que la marquise s'expose à de nouveaux dangers et à « être encore avilie et compromise comme elle l'a déjà été. »

La marquise sait fort bien que Mme de Montreuil n'hésiterait nullement à faire appel aux autorités si elle passait outre à sa défense et osait partir pour La Coste. Aussi se résout-elle à prendre patience et, en attendant une humeur plus favorable, se met en devoir d'assiéger les magistrats et les ministres pour obtenir la levée de la lettre de cachet. Le 30 juillet elle avertit M. de Sade qu'elle n'épargne en sa faveur nulle sollicitation et lui mande également des nouvelles de l'abbesse de Cavaillon : « Ta tante me marque avoir fait bien des questions sur toi à Ripert. Elle t'aime beaucoup et dit qu'elle espère que tu finiras par faire leur consolation. (1) »

(1) La bonne abbesse ne croyait pas sans doute si bien dire : mais cette *consolation* (c'est-à-dire la fierté légitime que la maison de Sade éprouve

A La Coste, M. de Sade qui semble d'être pris lui-même à son propre jeu et qui, selon le commentaire de P. Bourdin, « s'enfonce comme un enfant dans la conviction que tout ce qui est arrivé répond aux desseins de Mme de Montreuil et qu'on ne veut point l'empêcher de jouir de sa liberté », refuse d'ajouter foi à une lettre anonyme venue de Paris, l'avertissant de se tenir sérieusement sur ses gardes. « Eh bien ! des bêtises, des platitudes, à l'ordinaire ! Je m'en doutais », écrit-il le 8 août à Gaufridy ; « tout ce petit mystériot-là est encore une farce, sur ma parole, et on n'a pas plus envie de me reprendre que moi d'aller me noyer. »

19 août (mercredi). — Tandis que M. de Sade se promène paisiblement dans son parc en compagnie du curé Testanière et de « milli » Rousset, le garde Sambuc l'aîné, « la tête un peu prise de vin », surgit du petit bois et, s'adressant au marquis « avec un grand air de trouble et d'effroi », le conjure de s'esquiver promptement, « parce que le cabaret commence à se remplir de figures suspectes. » Mlle de Rousset descend au village « pour approfondir », et en revient une heure après parfaitement tranquillisée : il n'y a rien à craindre ; les gens dont il s'agit sont des marchands de soie (1). — Cependant peu rassuré sur ce qu'il vient d'apprendre, le marquis décide d'aller se réfugier à Oppède chez le chanoine Vidal, et s'y transporte, la nuit tombante. Il prie Mlle de Rousset de lui adresser deux exprès par jour pour le tenir au courant de la situation.

21 (vendredi)-22 août (samedi). — Comme les nouvelles qu'il reçoit deviennent inquiétantes, M. de Sade, qui ne se croit plus en sûreté à Oppède, va chercher asile, au cours de la nuit du 21 au 22, dans une grange abandonnée située à environ une lieue du village, au bord d'une route.

23 août (dimanche). — Le marquis dans sa grange est en proie à une agitation violente (2). Inquiète, la personne que le chanoine Vidal a placée auprès de lui court prévenir ce brave homue et le ramène aussitôt. — Dialogue, rapporté par Sade, entre un prêtre et un fugitif : « Mais qu'avez-vous? — Rien, je veux sortir d'ici. — Y êtes-vous mal? — Non, mais j'en veux sortir. — Et où voulez-vous aller? — Chez moi. — Vous êtes fou ! je ne vous y accompagnerai certainement pas. — Je ne l'exige pas, j'irai fort bien tout seul. — Réfléchissez, je vous en conjure. — Tout est réfléchi : je veux aller chez moi. — Mais vous vous aveuglez sur le danger, sur ce qu'on vous écrit ! — Bon, bon ! ce sont des contes que tout cela ! il n'y a point de danger, partons. — Mais attendons au moins quatre jours. (Hélas ! le pauvre diable disait juste le nombre de jours qu'il eût fallu patienter !) — Je ne le veux pas, vous dis-je, et je veux partir. » Le chanoine à regret consent enfin à l'accompa-

actuellement pour le génie littéraire d'un aïeul si longtemps l'objet de sa honte) devait être attendue plus d'un siècle et demi.

(1) La culture du vers à soie était à cette époque la principale industrie du village de La Coste.

(2) « Il n'y eût personne d'un peu connaisseur », écrit Sade à sa femme, « qui n'eût vu dans cet état cruel le tombeau de ma malheureuse liberté. »

gner. Ils arrivent à La Coste où, pour permettre au marquis de se reposer, on évite de lui faire trop sentir l'imprudence de son retour.

24 août (lundi). — Au château, où est demeuré le chanoine d'Oppède, on presse en vain M. de Sade de regagner son asile.

25 août (mardi). — Une lettre de Mme de Sade contribue à rassurer le marquis : « La boutade d'interdiction a passé, l'on n'en parle plus ; au contraire l'on dit qu'il est tout simple qu'après une si longue absence M. de Sade range ses affaires dans ses terres. » Il reprochera plus tard à sa femme de l'avoir, ce jour-là, « plongé » dans une dangereuse sécurité. Mais comment ne pas reconnaître ici la fourberie de Mme de Montreuil? Soucieuse d'endormir les craintes du marquis, afin qu'il ne prenne pas la fuite, elle avait trompé sa fille sur ses véritables intentions en lui faisant paraître une clémence d'emprunt.

26 août (mercredi). — A quatre heures du matin, Gothon, « nue et toute affairée », se précipite dans la chambre de son maître en criant : « Sauvez-vous ! » Il s'échappe en chemise et court s'enfermer dans un cabinet de débarras. Des bruits affreux se font entendre dans l'escalier : seraient-ce des voleurs qui viennent pour l'égorger? Bientôt la porte du cabinet est enfoncée. M. de Sade est saisi par dix hommes à la fois « dont les uns [lui] présentent la pointe de l'épée sur le corps et les autres le bout du pistolet sur le visage » : ce sont quatre exempts parisiens et une brigade de six hommes de la maréchaussée de Salon. L'inspecteur Marais, capitaine de cette noire meute, déverse sur le marquis « un déluge de sottises », « d'injures et de calomnies atroces ». Il ose le tutoyer et lui mettre son poing sous le nez. « — Parle, parle, petit homme ! toi qui vas être renfermé le reste de tes jours pour avoir fait dans une chambre noire qui est ici dessus... telle... et telle chose, et où il y avait des corps m[orts] ! » Le chanoine, le curé, Mlle de Rousset et le consul de La Coste, témoins des indécentes fureurs du policier, sont révoltés par l'ignoble scène et en feront dresser procès-verbal. Le brigadier Simiot en conçoit lui-même de l'indignation et menace de se retirer avec ses hommes. Cependant le marquis de Sade est chargé de liens et entraîné hors de sa demeure. « De ce moment jusqu'à Valence, on ne cesse les invectives et les mauvais procédés. » A la traversée de Cavaillon, toute la ville voit passer le captif ; dans la cité des papes, où il compte de nombreux parents, trois cents personnes, à sa honte, sont témoins de son triste sort.

5 septembre. — Mlle de Rousset, encore sous le coup de la dramatique arrestation du marquis — elle en est « réellement malade » — supplie Gaufridy de servir la cause de M. de Sade auprès de la présidente de Montreuil : « Souvenez-vous de l'infortuné qui gémit », lui écrit-elle, « et excusez ses fautes ; il est votre ami, il vous aime sincèrement ; vous pouvez lui servir beaucoup pour abréger sa pénitence. Faites-le, je vous en conjure... »

7 septembre. — Après treize jours de voyage — par chaise de poste jusqu'à Lyon, où il y eut une halte de deux jours, et ensuite par diligence — le marquis de Sade arrive à huit heures et demie du soir au donjon de Vincennes. On referme sur lui la porte de la cellule nº 6.

GILBERT LELY.

TRA LOS MONTES

La petite auto anglaise escaladait la montagne et son moteur ronflait vigoureusement, d'un son creux et soutenu qui exaltait Bob. Il lui semblait que c'était ce grondement qui poussait la voiture vers les hauteurs. Il se laissait glisser sur le siège de cuir, de façon à disparaître complètement. Le pare-brise était baissé, mais il y avait une sorte de coquille, devant chaque place, au-dessus du tableau de bord, comme dans les autos de course, pour couper le vent. A l'abri de ce bouclier incurvé, dans la chaleur du moteur, il s'imaginait à l'intérieur d'une carlingue d'avion et il survolait la vallée qui serpentait, mille mètres plus bas, au pied du précipice. Dans les reprises, il actionnait des leviers imaginaires. Les virages étaient des loopings. D'autres fois, ce nid de chaleur était le lit de l'auberge, avec son gros édredon. Tout à l'heure, son père l'avait réveillé en le prenant doucement à l'épaule. Il avait goûté une dernière seconde la douceur de l'abri qu'il s'était creusé sous les plumes. Mais il était courageux et il avait sorti la tête des draps. L'humidité et l'odeur de la chambre peinte à la chaux lui avaient rappelé où il se trouvait. Son père avait ouvert les volets pleins que retenait une barre verticale. Une faible lueur était entrée, une promesse d'aube, et le grondement d'un torrent s'était fait entendre.

Bob se redressa et l'air froid de la montagne lui fouetta les joues. L'auto s'enfonçait dans des gorges noires, coupées de cascades. Elle traversa ensuite un village encore endormi. Seul un douanier était dehors, mais la vue des cannes à pêche et des skis, sortant du spider, lui suffit sans doute et il ne fit aucun signe.

— Un douanier, cria Bob en se redressant. Pourquoi ne nous arrête-t-il pas?

L'approche des frontières le jetait toujours dans l'enthousiasme. Il se savait Anglais, mais avait toujours vécu en France, dans la très britannique ville de Pau. Il y habitait avec son père dans un quartier de villas blanches aux volets verts, environnées de gazon. Les dimanches d'hiver, il allait souvent, avec un car de skieurs, jusqu'à des champs de neige situés à quelques centaines de mètres de l'Espagne. Il ne manquait jamais de remonter jusqu'au col qui était en même temps la frontière. Elle était simplement marquée par une pyramide de cailloux sur laquelle d'autres enfants et lui aimaient s'asseoir pour se faire photographier, un pied en France, un pied en Espagne.

— Irons-nous en Espagne, aujourd'hui? cria-t-il en essayant de dominer le bruit du moteur.

Son père répondit :

— Je ne sais pas. Ça dépendra de l'enneigement.

Pour Bob, une frontière, ce n'était pas seulement ce tas dont des cailloux s'échappaient pour rouler au hasard d'un côté ou de l'autre de la ligne théorique qui découpait ces arpents uniformisés par la neige, cailloux dont on ne savait s'ils avaient à l'origine été arrachés à l'Espagne ou à la France pour former cette pile sans nationalité dont ils s'évadaient maintenant en désordre, insoucieux de culbuter du bon côté, celui de leur pays primitif ; ce n'était pas seulement cette pyramide sans cesse en train de s'amenuiser, malgré ses efforts à lui, Bob Freshfield, qui rattrapait, à chaque visite, quelques galets fugueurs. Il lui semblait, en dépassant la pyramide, entrer dans un monde où tout serait différent, ce territoire colorié en jaune sur les cartes scolaires, alors que celui qu'il habitait l'était en rouge (et les îles Britanniques, son vrai pays, en mauve, avec un petit morceau vert, l'Eire). Intimidé, il donnait une poussée sur ses bâtons et il basculait dans la pente, glissant sur la neige espagnole qui ne différait en rien de celle de l'autre versant, mais avec l'impression grisante, à laquelle se mêlait un peu d'effroi, d'explorer une terre hostile. Et bien que son incursion fût tout à fait licite, il tremblait de rencontrer des *carabineros*.

Il cria :

— Il y aura des *carabineros?*

Mais cette fois le conducteur n'entendit pas. Bob se laissa glisser sur le siège de cuir et s'enfonça de nouveau dans le creux de l'habitacle, au chaud.

L'inclinaison de la rampe augmenta et la modulation de l'échappement devint plus aiguë, d'un demi-ton, pensa Bob. Quelle note jouait ce moteur dont le son rappelait celui du trombone? Un jour, au cours de sa leçon de solfège, la corne d'une auto dans la rue avait retenti au milieu du silence du salon de musique. « Quelle note? » avait demandé M. Schneider en le fixant à travers ses lunettes d'or américaines, d'un regard qu'allumait une gaieté méchante. « Do », avait répondu Bob, tout bêtement. « *Muy bien* », avait dit Mme Schneider, avec son accent sud-américain. Elle était pelotonnée dans un fauteuil, dans le coin le plus sombre, et jouait machinalement avec un éventail. Bob remonta ses jambes comme elle sur les coussins de cuir rouge de l'auto. « Foutu comme un fa dièze », avait décrété la voix méprisante de M. Schneider. La lueur blanche, mouillée, que faisait le sourire de Mme Schneider, au fond de la pièce dont les seules parties éclairées étaient un pupitre et une table, avait disparu.

Désormais, comme d'un puits ténébreux éclosent de lourdes bulles, des fa dièze montaient de la rue souvent luisante de pluie, cette rue qui, le soir, se singularisait par une seule enseigne au néon, d'un rouge épais, unique dans la ville. Cette lumière dense, enfermée dans un long conduit comme le sang dans un artère, avait pris à la longue la saveur même des leçons de musique. Quand il arrivait près de ses reflets qui fuyaient devant ses pas, sous la pluie, portant une hideuse boîte à violon qui ne s'incurvait pas à hauteur du manche, mais était faite de pans coupés rectilignes, comme un cercueil (c'était encore M. Schneider qui avait procuré ce violon d'études et sa boîte impossible, dans laquelle, pour cou-

ronner le tout, l'instrument était calé par un ridicule dessus en tapisserie), il pénétrait dans cette heure d'effroi, de douceur, d'ennui aussi où se mêlaient la voix méchante du maître, les instruments anciens pendus au mur, dont les bois blonds, de tons divers, semblaient translucides comme de la gelée d'orange, de reine-claude et de coing ; le regard plein de malveillance derrière les lunettes d'or ; les grincements de l'archet sur les cordes et notamment sur le mi ; la crampe dans les poignets ; le sourire meurtri de Mme Schneider et les fa dièze montant de la rue rouge.

Bob tendit la main vers la longue tige du klaxon, sous le volant que tenait son père. Il caressa le bouton d'ébonite qui le terminait. Mais il n'osa pas appuyer.

Après avoir roulé une petite heure, ils quittèrent la route et rangèrent la voiture à l'entrée d'un sentier. Le moteur ronfla une dernière fois et se tut. Bob actionna alors le klaxon qui retentit dans la montagne. « Fa dièze », cria l'enfant, et il sauta sur l'herbe fraîche, sans ouvrir la portière.

— As-tu faim? lui demanda son père.

— Très faim, dit Bob. Quand je vais à la montagne avec le car, nous nous arrêtons toujours à Laruns pour acheter des chaussons aux pommes. Le boulanger sur la place les cuit exprès pour nous. Il ouvre sa boutique quand il entend le car, et nous mangeons des chaussons pendant toute la montée. J'en mange trois, parfois quatre.

Le major Martin Freshfield sortit d'un petit sac de montagne des sandwiches faits avec du gros pain campagnard.

— Veux-tu du sandwich à l'omelette? demanda le major.

— Le car des skieurs part à 6 heures, reprit Bob. Nous sommes à Laruns à 7 heures moins le quart. Nous frappons aux volets de bois et le boulanger ouvre sa porte. Après, c'est la montée.

Il prit un gros sandwich à l'omelette, s'adossa à l'auto et ouvrit sa bouche toute grande pour mordre dans l'épaisseur du pain.

— Tu auras aussi du café, dit le major et, si tu n'as pas peur d'être écœuré, un peu de vin de Jurançon.

— Il faut boire du vin quand on va le matin de bonne heure dans la montagne, dit Bob.

Quand ils eurent fini, ils tirèrent du coffre de l'auto le matériel de pêche du major et les skis de Bob. D'énormes bottes en caoutchouc dépassaient du sac du major. Bob mit ses skis sur l'épaule, et emboîta le pas à son père. Ils s'enfonçaient dans un bois de jeunes hêtres, le long d'un petit gave.

— Es-tu sûr que je trouverai de la neige, au mois de mai? dit Bob. Sinon je pourrais laisser mes skis dans l'auto.

— C'est plus que probable, dit le major. Je vais attaquer les truites du plateau supérieur.

Bob savait que cette vallée était coupée par trois plateaux, formant comme un immense escalier. Le dernier plateau menait au pic d'Ossau, gigantesque molaire à deux racines noires, plantée en l'air, dont la forme avait quelque chose de sympathique : ressembler à une dent, c'était déjà participer à l'humain, satisfaire notre insatiable besoin d'anthropomorphisme. Ses amis ont débap-

tisé l'Ossau, ou plutôt l'ont baptisé. Entre eux, ils l'appellent Jean-Pierre.

— J'aime bien l'Ossau, dit Bob ; c'est un bon gros.

Certes, il était déjà arrivé que le pic du Midi d'Ossau tuât. Sa roche était pourrie et dans ses cheminées peu sûres, les avalanches de cailloux s'ajoutaient à celles de la neige. Il n'en restait pas moins un personnage familier, tandis que son homonyme, le toujours blanc pic du Midi de Bigorre, avec son sommet unique et plus lointain, n'inspirait par opposition qu'une réserve teintée d'antipathie.

Plus loin, l'escalier aboutissait à un col donnant sur l'Espagne, une Espagne encore plus mystérieuse que celle où Bob, en un autre point de la frontière, s'était plusieurs fois risqué.

Quand il avait dépassé la pyramide de cailloux et descendu une centaine de mètres, la route faisait un lacet et Bob perdait la France de vue. Dans son esprit, il était au cœur de l'aventure, il s'enfonçait vers le Sud. A une distance qui lui paraissait très grande, mais que devait exagérer sa vision enfantine du monde, se trouvait une auberge. Il n'avait jamais osé pousser plus loin. Il n'avait jamais osé non plus y entrer. D'abord, il n'avait pas d'argent, mais aussi il craignait qu'elle fût pleine de *carabineros*.

Le père et le fils arrivèrent au premier plateau en traversant une forêt. Le major ne parlait pas et Bob rêvait à ses explorations en Espagne. Les skis le blessaient un peu à l'épaule, mais il acceptait cette souffrance avec satisfaction, comme la preuve qu'il participait à une expédition virile. Jusque-là, ils n'avaient pas trouvé de neige, mais en continuant, il y eut bientôt quelques névés, des résidus de petites avalanches, dont il fallait franchir les blocs caillés. Certaines s'étaient écrasées sur le gave, formant des ponts.

— Tu pourras chausser sur le troisième plateau, dit le major.

Jean-Pierre se dévoila d'un coup quand ils atteignirent le second plateau. Le paysage qu'ils découvraient offrait un mélange de sauvagerie et de douceur. Le pied de l'énorme pic de roche noire émergeait d'un jardin naturel d'une fraîcheur de paradis terrestre. Une pelouse semée de fleurs s'étendait en demi-cercle sur l'autre rive du gave, piquée de bosquets, entourée d'une couronne de hêtres. Le monde semblait ici à la fois très vieux et d'une jeunesse éternelle.

Ils continuèrent à remonter le cours du petit gave. Ils trouvèrent un refuge du Club Alpin, peut-être abandonné, mais dont l'existence plongea Bob dans une longue et perplexe méditation sur l'omniprésence de cette entité — le Club alpin — qui avait apporté des matériaux et construit une véritable maison, avec des portes, des fenêtres, des volets, un toit, en un lieu aussi désert, aussi inaccessible. Et tout cela, semblait-il, ne servait plus à rien, n'était jamais utilisé par personne.

Ils marchaient lentement, mais sans faire de pause. La neige commençait à s'étendre en très larges surfaces. Elle n'était jamais très profonde, dix, quinze centimètres au plus.

— J'en ai assez pour m'amuser, dit Bob.

— Nous sommes presque arrivés, dit le major.

Bob oublia sa fatigue et entonna l'air du chœur des gamins de *Carmen : Avec la garde montante*

Nous arrivons, nous voilà!

— Séville! dit-il. Il n'y aurait qu'à traverser tout ce pays, au-delà du col, et nous arriverions à Séville. Je me demande s'il y a vraiment une place et une rue qui descend, comme sur la scène du théâtre municipal.

— Non, dit le major, Séville ne ressemble pas à ce que tu as vu au théâtre. *Carmen*, d'ailleurs, ne ressemble à rien de vrai.

Bob aurait eu des objections à opposer, mais il pensa qu'il valait mieux ne rien dire.

— Je me demande à quoi ressemble la véritable Espagne, dit-il, pour faire glisser insensiblement la conversation de la passion, des tourments de l'amour, à l'anodine géographie. Là où je vais, sur la frontière, ou par ici, c'est le désert. L'Espagne n'a pas encore véritablement commencé. A San Sebastian, tu te rappelles, nous avons été servis par un garçon de restaurant qui parlait l'argot parisien. Il disait l'heure en *plombes* et en *broquilles*. San Sebastian, ce n'est pas l'Espagne. Mais peut-être y est-on déjà à Cadanchu.

Cadanchu était une station de sports d'hiver, de l'autre côté du Somport, où Bob était allé une fois. Pour les adultes avec qui il se rendait au ski le dimanche, l'Espagne n'offrait pas de mythes aussi naïfs que ceux de la frontière ou des *carabineros*. Mais elle se réduisait également à quelques images simples. En ce temps-là, l'Espagne était essentiellement le pays où l'on trouvait encore du « pernod d'avant-guerre » (celle de 1914, bien entendu).

— A Calanchu, dit Bob, les gens vont boire le pernod d'avant-guerre.

Pour ce breuvage fabuleux, depuis longtemps disparu en France, interdit, l'absinthe qu'on faisait couler au-dessus du verre sur un sucre soutenu par une élégante palette de métal percée de trous, ils organisaient de temps en temps une sortie à Cadanchu, frétant un train spécial qui avait à franchir l'immense tunnel du Somport, long de huit kilomètres.

Le major avait longtemps interdit ces expéditions à Bob. Le pernod d'avant-guerre, et aussi la longueur du tunnel incitant les couples à se mal tenir dans le train, faisaient flotter sur ces journées un parfum d'anis et d'immoralité. Mais une fois, Bob avait profité d'une période où le major paraissait s'enfoncer dans une misanthropie et une indifférence encore plus complètes que d'habitude et qui ne semblaient plus comporter d'exception, pas même son fils, pour obtenir une autorisation, tout au moins une non interdiction d'aller à Cadanchu.

Effectivement, le sport ne gagnait pas grand-chose à ces dimanches en Navarre. Dès l'arrivée, les skieurs se dispersaient dans les auberges du village. Les pistes restaient vides de Français. Le soir, par la grâce du fameux pernod d'avant-guerre, le train repartait dans une ambiance de folie collective. En une journée, les skieurs avaient noué avec les froids Navarrais une amitié aussi

subite que démonstrative. Les adieux étaient interminables, chargés d'émotion. On se retrouverait. Au mois d'août, lorsqu'un été écrasant aurait remplacé cette neige, on irait tous aux *fiestas* de la San Fermin, à Pampelune, quand la ville devient folle, quand, pendant une semaine, au milieu des pétards, des fifres, des tambours, des danses, des galopades, il est impossible de dormir.

— Il faudra qu'on aille une fois à Pampelune, dit Bob. Quand ils lâchent les taureaux dans les rues pleines de monde. Ça serait amusant d'aller à Pampelune avec l'auto.

— Je n'ai pas envie d'aller en Espagne, dit Martin Freshfield.

— Tu as déjà vu des courses de taureaux?

— Ça te décevra. On se rend compte difficilement du danger que court l'homme et par contre, toutes les protections dont il est entouré sont trop visibles, tous ceux qui sont là avec leurs capes pour détourner l'attention du taureau si ça menace de tourner à l'aigre, tout le travail des piques et le reste pour en faire une loque. Il faut un œil très expert pour reconnaître le danger, pour distinguer le matador qui s'expose pour de bon, du truqueur qui ne prend que l'apparence des risques.

— Escamillo devait être un truqueur comme ça.

— Pourquoi?

— Une idée, je n'ai pas aimé du tout ce personnage. C'est peut-être à cause du chanteur qui tenait ce rôle. Il était trop gros. S'il s'était exposé pour de bon aux cornes, il y a longtemps que le taureau lui aurait percé la bedaine.

Le major n'ajouta aucun commentaire à cette appréciation. Bob revint en pensée à Cadanchu. Après la journée de pernod et d'amitié, quand le train s'enfonçait sous le tunnel international, les skieurs éteignaient toutes les lumières. Il y avait des hurlements. Bientôt les chansons reprenaient, coupées parfois de cris de femmes et d'hommes imitant les femmes. Les chants préférés étaient *Montagnes Pyrénées*, *Beth Cëu de Pau*, *Couchés dans le foin* et une chanson enfin où il était question d'une vache qui aimait un taureau qu'elle avait vu à Bilbao au marché aux bestiaux.

— Une fois, dit Bob, il y en avait un qui avait bu tellement de pernod d'avant-guerre qu'il est tombé par la portière, dans le tunnel. Mais il n'a pas eu de mal. Il a fallu qu'il revienne à pied, jusqu'à la sortie.

Ils arrivaient. Depuis l'allusion à *Carmen*, le major avait pris un air maussade qui marquait les coins de sa bouche. L'enfant eut un élan vers lui.

— Je suis bien content de ces quelques jours de vacances, dit-il, et d'aller à la neige avec toi. Pour une fois, ta pêche et mon ski coïncident. Ça ne s'était jamais produit.

— Jamais.

Prenant Bob par l'épaule, Martin Freshfield dit d'une façon humble et qui ne ressemblait à rien de ce que le garçon connaissait de lui :

— J'avais peur que ça t'ennuie de venir avec moi.

Ils posèrent leur matériel près d'un rocher.

— Tu veux déjeuner tout de suite? demanda le major.

— Il n'est que 11 heures, dit Bob. Tu as peut-être le temps de pêcher un peu. Ma faim est encore supportable.

Maintenant qu'ils étaient arrivés, et qu'il était allégé de ses fardeaux, il lui semblait que la journée commençait vraiment, une journée paresseuse et pleine d'insouciance.

Bob laissa son père préparer ses lignes et s'éloigna avec ses skis. Il quittait les arbres du bord du Gave pour gagner un espace dénudé qui présentait une légère pente. Il chaussa et accomplit quelques descentes. La neige printanière, trop fondante, n'était pas fameuse. Il se sentait maladroit. Il finit par rater un virage, reprit de justesse son équilibre et finit sa glissade dans une neige franchement molle, tout à fait exécrable. Il vit alors quelque chose qui le stupéfia. D'énormes traces de pattes coupaient sa piste et allaient se perdre derrière des rochers. Chaque trace était large comme une assiette. Il sut qu'il s'agissait d'un ours. Deux ou trois fois par hiver, on ramenait en ville le cadavre d'un fauve et on l'exposait, pendu, dans une charcuterie. Il se dit que le danger n'était pas grand. Les ours, sauf exception, n'attaquent pas les hommes. Il regarda vers les rochers. La bête était peut-être encore cachée derrière. Il examina la descente qui continuait devant lui. Un ruisseau la coupait, trop large pour être sauté. « S'il me poursuit, pensa Bob, je serai obligé de déchausser les skis et c'est là qu'il me rattrapera. » Il prit en biais un faux plat pour regagner le bord du torrent et avertit son père.

— Je crois, dit-il, que j'ai vu des traces d'ours.

Martin Freshfield suivit Bob, à pied.

— Oui, dit-il, c'est sûrement un ours. C'est un des coins où il y en a le plus. Une autre fois, j'ai vu passer tout un troupeau de sangliers.

— C'est formidable, dit Bob.

— Oui, c'est formidable de fuir les gens au point de se retrouver au milieu des ours et des sangliers.

— Tu sais, dit Bob, je n'ai pas peur. Tu peux retourner pêcher.

— Il n'y a aucun danger, dit le major.

Il repartit vers le torrent. Mais Bob n'avait plus envie de skier. Au bout d'un moment, il rejoignit son père, et bientôt, ils entreprirent de déjeuner.

Il y avait des sardines, du porc froid, de la tarte aux pommes, du vin de Jurançon qui avait rafraîchi dans le Gave, et une thermos de café chaud. Martin Freshfield mangeait en silence. Une fois il regarda son fils et lui dit :

— Ne mange pas si vite. Prends la peine de mastiquer.

— C'est formidable tout de même, dit Bob, d'avoir vu des ours. Enfin presque, des traces, quoi.

— Je me rends compte que ce n'est pas drôle pour un garçon comme toi de te trouver en face d'un ours.

Bob allait protester, mais le major ajouta :

— Ce n'est pas ma faute, la vie nous a menés là.

L'enfant se demanda si son père parlait des vrais ours, ou de lui-même.

— J'ai lu un morceau des *Confessions* de Rousseau, dit-il. Ça me fait penser à nous, quand il raconte les soirées avec son père. Il était orphelin. Ils passaient les nuits à lire des romans. Et à l'aube, son père lui disait : « Allons nous coucher, je suis plus enfant que toi. » Ils étaient bien copains, comme nous.

— Quelle éducation ! dit le major en riant.

Et Bob ne sut pas si cela concernait l'enfance de Rousseau ou cette façon de parler de copains.

A ce moment, ils virent descendre du col deux skieurs qui se suivaient de très près. Ils portaient des sacs tyroliens, et ils passèrent devant Bob et son père sans s'arrêter, en les regardant à peine.

— Ils viennent d'Espagne? demanda Bob.

— Certainement.

— Ce sont peut-être des contrebandiers.

— Oui.

— Est-ce qu'ils sont aussi des braconniers?

Pour Bob, braconnier et contrebandier étaient deux grades d'une même hiérarchie. Dans *Carmen*, le seul opéra qu'il avait vu au « Palais d'Hiver » de Pau, les contrebandiers chantaient leur vie libre et dangereuse qui faisaient d'eux les aristocrates des hors-la-loi. Le péril est en haut, il est en bas, il est en haut, il est partout, qu'importe, nous allons devant nous sans souci du torrent... chantaient les contrebandiers. Dans *Carmen*, un soldat partait dans la montagne, non pour fuir une femme, mais pour la rejoindre.

Le major s'était remis à pêcher. Bob voulut rester près de lui, mais il ne tenait pas en place et faisait bouger des branches, des cailloux.

— Je te dérange, dit-il.

— Tais-toi.

Mme Schneider avait rassemblé ses cheveux en un chignon brun, très bas et très lourd, comme un fruit d'automne pesant sur la nuque dénudée. Sur la peau mate et sombre, ils lançaient des reflets roux. Bob était placé juste derrière tandis que son père était assis à côté d'elle, dans la loge capitonnée de velours rouge. Sur la rampe couraient des clous dorés. C'était merveilleux d'être tous les trois dans une loge. Mme Schneider portait comme toujours un éventail et elle souriait. Bob l'aimait pour ce sourire. A cause de lui, il la considérait comme l'archétype de la femme belle, bonne et malheureuse. La loge baignait dans les couleurs rouge et orangé, comme dans un tableau de Bonnard dont il possédait une reproduction, et qui s'intitulait précisément : *la Loge*. Mais ici l'orangé était fourni par une écharpe de cette teinte, que Mme Schneider laissait couler très bas derrière ses épaules. Comme dans beaucoup de tableaux de Bonnard également, un cadrage insolite était imposé à la vision de Bob. La salle était coupée par la rampe de velours de la loge tandis que la scène, au rideau encore baissé, s'insérait entre la courbe de la nuque de Mme Schneider et les épaules du smoking de son père. Parfois l'éventail recouvrait

et remplaçait totalement le rideau de scène. Toutes les petites lampes au-dessus des pupitres des musiciens s'étaient allumées d'un coup et des hommes avaient pénétré dans la fosse de l'orchestre, sans se presser, ils s'étaient installés à leur place, avaient sorti leurs instruments de leurs étuis et avaient commencé à les préparer, à les accorder. Quand tout avait été en place, M. Schneider était apparu, tout noir, en habit, comme un grand oiseau stupide. Il y avait eu des applaudissements et Bob avait vu dans ces manifestations de la popularité du chef d'orchestre une preuve de sa prodigieuse fourberie. Comme un pivert frappe de son bec l'écorce d'un arbre, M. Schneider dont Bob ne distinguait maintenant que le long dos noir, avait tapoté son pupitre de coups de baguette répétés. Bob connaissait intimement cette baguette pour en avoir été frappé au cours des leçons de solfège. La lumière s'était éteinte dans la salle. Le velours rouge était devenu plus sombre, rappelant soudain la couleur moelleuse de l'enseigne au néon de la rue où habitait le musicien. Puis la couleur avait encore changé. Une légère lumière bleue avait tout recouvert et Bob avait à nouveau pensé à Bonnard dont beaucoup de tableaux baignent dans ce bleu. L'orchestre avait attaqué l'ouverture de *Carmen*.

Il y avait eu quelques minutes de silence presque parfait, et comme une récompense, ou comme la preuve de la nécessité technique de supprimer tout bruit quand on pêche, une petite truite se fit prendre. Dans le panier rempli d'herbe fraîche, Bob contempla longuement la gueule qui gobait l'air spasmodiquement. Au-dessus de l'ourlet supérieur, l'hameçon avait fait une déchirure. La robe dégradée, parsemée de points rouges, était comme un ouvrage sans défaut. Étrange chose vivante, avec un air, une physionomie. C'était mystérieux et presque intimidant. Cette truite ressemblait à une personne, à une vieille femme, comme M. Schneider à un oiseau.

La truite mourut et Bob referma le panier et recommença à s'agiter. Bientôt son père le chassa et il partit en exploration en descendant le cours du Gave. A peu de distance, il découvrit un rocher qui surplombait un trou d'eau. Il voyait très distinctement trois grosses truites jouer parmi les pierres, au fond du trou. Il revint vers son père et lui demanda une poignée d'asticots. Il fabriqua un cornet de papier et puisa dans le sac de toile marron où les asticots grouillaient dans la sciure, bien nets, bien propres. La veille des jours où il allait à la pêche, le major l'envoyait faire remplir ce sac, chez un équarisseur, à quelques kilomètres de la ville. Bob bondissait sur sa bicyclette. Il fallait prendre un petit chemin blanc de poussière, bordé de haies et de champs de maïs. Quand on approchait de la maison du marchand d'asticots, toute la campagne puait la charogne. L'équarisseur était un vieil homme borgne. Le verre droit de ses lunettes était dépoli. Bob faisait des pas de côté pour voir l'œil crevé, derrière.

— Voilà le petit Engliche, disait le borgne.
— Ils sont gras, au moins? demandait Bob.
— Bien gras, tu pourras les faire à la poêle.

Ce dialogue se répétait chaque fois. Bob payait et repartait, le sac attaché au guidon de sa bicyclette.

Avec son cornet plein d'asticots, l'enfant alla se poster au-dessus du trou aux truites. Il s'assit, les jambes repliées en arrière. Il jeta deux ou trois asticots. Deux truites disparurent derrière des pierres, mais une autre se dirigea vers les petits projectiles, arrondis comme des balles de revolver, qui continuaient dans l'eau, au ralenti, leur chute, et les goba successivement en effectuant, pour aller de l'un à l'autre, des évolutions très jolies à voir. Bob jeta ainsi les asticots à petites doses et tandis qu'il contemplait le ballet des truites, d'abord avec une extrême attention, puis à la longue de façon plus distraite, son esprit se remit à vagabonder. L'ombre, le silence, l'immobilité le ramenaient à nouveau au salon de musique, si calme, obscur, capitonné que les pensées et les sentiments y vivaient avec une acuité inhabituelle, comme les truites dans ce réservoir d'eau limpide. Ils semblaient y vibrer dans l'air, purifiés de toute encombre matérielle, des sollicitations et des distractions des sens, comme dans ces expériences ou d'infimes corpuscules ne deviennent perceptibles que parce qu'on a fait le vide dans le tube qu'ils traversent. Dans le salon de musique, le moindre grognement de M. Schneider révélait une âme féroce, une simple respiration de Mme Schneider libérait sa détresse, une imperceptible hésitation dans la voix de Bob suffisait à souligner son ignorance et sa peur. De tous les maîtres qui le tenaient sous leur férule, lui enseignant le français, le latin, l'arithmétique, les sciences, un seul réussissait à le faire trembler et à le mener au bord des larmes. C'était M. Schneider, par un pouvoir, une autorité, une sévérité sans rapports avec sa futile spécialité, la musique.

Penché au-dessus de l'eau agitée de reflets, Bob essayait de recomposer le visage de Mme Schneider, mais ses traits refusaient de se former et l'eau s'obstinait à lui offrir les secrets plus immédiats de sa transparence, les truites farouches, surprises dans leur vie quotidienne.

Il exécutait ce jour-là des exercices sur la deuxième position, qu'il redoutait entre toutes. La main gauche n'avait plus de point d'appui, son poignet se cassait, la crampe venait et alors la main droite s'en mêlait. De ce côté-là aussi le poignet prenait une attitude défectueuse, le coude se levait, l'archet déraillait. Sans dire un mot, M. Schneider avait pris sa baguette de chef d'orchestre, qu'il laissait en permanence sur le rebord d'un pupitre. Il avait tapé si fort sur les doigts que Bob avait lâché son violon qui avait roulé sur le tapis. N'en pouvant plus de rage et de douleur, Bob avait lancé un coup de pied dans le violon et aussitôt une série de coups de baguette avait cinglé ses mollets nus. Là-dessus, M. Schneider avait reposé son arme en la faisant claquer contre le bois du pupitre et était sorti de la pièce. Bob était resté à la même place, secoué de frissons, Mme Schneider s'était levée, s'était approchée de lui, avait doucement passé la main dans ses cheveux ébouriffés. Puis elle était allée s'asseoir au piano et avait commencé à jouer la première Gymnopédie de Satie. C'était le chant même de la résignation. Les notes se suivaient, troupeau calme et triste

et Bob avait vu s'enfuir sa rage, mais à la place, il avait senti qu'il allait pleurer. Par bonheur, Mme Schneider avait cessé de jouer. Elle avait ensuite ramassé le violon et l'avait remis doucement dans son étui en forme de cercueil, sans oublier le hideux dessus en tapisserie. Puis elle avait dit :

— Pauvre enfant...

Bob avait essayé de répondre quelque chose. Il n'était pas sûr de la fermeté de sa voix. Finalement, il avait dit :

— Il est trop sévère.

Elle avait répondu :

— Non, il est méchant. C'est une bête malfaisante.

— Un oiseau, avait dit Bob.

Elle avait ri. Puis elle avait ajouté :

— Toi et ton père, vous êtes les seuls êtres en qui j'aie confiance. Mais ton père est un sauvage. On dirait qu'il me fuit. Je me demande quel sens il donne à sa vie.

Une porte avait claqué.

— Peut-être que la leçon est finie, avait murmuré Bob.

Mme Schneider l'avait regardé, l'air moqueur et elle était revenue au piano d'un pas dansant. Puis, sans s'asseoir, elle s'était mise à jouer, en chantant : *I want a big butter and egg man.* A cause de ses origines sud-américaines, elle avait une voix colorée, comme celle des négresses des disques de gramophone. A la fin du ragtime, le timbre était devenu différent, un peu rauque, pour lancer les deux derniers mots de la chanson : *for me!* Et elle avait plaqué un accord retentissant comme pour écraser l'appel angoissé de sa voix. La musique sautillante qui semblait rebondir sur le piano, s'était évanouie comme de la mousse de champagne. Mme Schneider avait porté une main à sa tempe, suivant du bout des doigts la lisière des cheveux. Puis, secouant la tête :

— Ils sont tous si tristes et si ennuyeux, avait-elle dit.

Et elle avait renvoyé Bob.

Il entendait encore ces paroles, mais il n'arrivait toujours pas à recomposer le visage de Mme Schneider. Il se retourna sur la pierre et se coucha sur le dos. Le ciel où couraient très vite de gros nuages blancs l'éblouit. Il ferma les yeux.

La leçon de solfège qui avait suivi la représentation de *Carmen* avait été consacrée à déchiffrer des passages de la partition. M. Schneider avait demandé à Bob quel air l'avait le plus frappé. L'enfant avait répondu celui du *Toréador* et aussi le duo *Ma mère, je la vois...* M. Schneider avait manifesté une joie cruelle, comme s'il avait prévu que le choix de ces deux morceaux serait l'aboutissement du mauvais goût et de la crasse musicale de son élève.

— La musique de cirque la plus rabâchée, et la guimauve la plus sentimentale de toute la partition ! Justement les deux airs que Bizet reniait. Du *Toréador*, il déclarait au chef d'orchestre Charles Lamoureux : « Puisque le public veut de l'ordure, en voilà ! »

M. Schneider avait répété avec force : « De l'ordure ! », puis il avait fait solfier à son élève un thème qui revenait souvent dans l'opéra, mais que Bob n'avait pas remarqué, « un thème authenti-

quement wagnérien qui fait planer au-dessus de l'œuvre entière la voix même du destin ». A ce moment, pour une fois, Mme Schneider avait osé élever la voix :

— C'est trop difficile pour un enfant. Comment pourrait-il avoir déjà une idée du destin, et plus encore, reconnaître sa voix dans un air de musique?

— C'est ma foi vrai, avait répondu M. Schneider.

Et sans perdre de temps à jouir de l'effet de surprise provoqué, poussé vers le mal par une sorte de gloutonnerie qui lui interdisait de s'attarder à tous les raffinements préparatoires dont un vrai sadique eut fait ses délices, il ajouta :

— Il ne peut pas saisir le sens de ce thème musical du premier coup. Mais comme je tiens à ce qu'il finisse par le comprendre, il le copiera cent fois.

Mme Schneider n'avait plus rien dit.

Bob jeta une poignée d'asticots qui frappèrent l'eau comme une légère mitraille. Les truites les gobaient avec adresse.

Ré... do dièze, si bémol, do dièze, la...

Le thème qui l'avait obsédé pendant des jours se remit à chanter en lui. Un, deux, trois, quatre, cinq... Cinq notes, cent fois. Il est vrai qu'il n'était pas allé jusqu'au bout des cent fois.

Il écrivait deux thèmes par portée, en laissant un grand blanc. Dix portées par page, cela faisait vingt thèmes, soit cinq pages à remplir pour venir à bout des cent. Ce qui prenait du temps, c'étaient les altérations. M. Schneider avait fait d'obscurs commentaires sur le curieux intervalle de seconde augmentée, symbole de l'envoûtement gitan, et sur les cinq notes que Nietzsche — qu'il avait cité — appelait « une épigramme sur la passion, ce qu'on a écrit de plus fort à ce sujet depuis Stendhal ». Bob ne savait pas très bien ce qu'étaient Stendhal, Nietzsche et une épigramme, et pas davantage un intervalle de seconde augmentée. Mais pour la passion, il avait l'idée que tout ce qui s'était produit ensuite, et dont il n'avait saisi que des bribes, découlait de ce mot vague mais terrible. Passion et destin, ré, do dièze, si bémol...

Il s'était installé, pour copier son pensum, sur la longue table, en face de la grande paroi vitrée qui occupait tout une cloison du living-room. La maison était construite dans un quartier de riches villas. La cloison de verre était tournée vers le sud. En écrivant ses ré et ses do dièze, Bob avait sous les yeux un harmonieux paysage qui commençait dès les dalles de la terrasse, le gazon, le jardin, et se composait d'une série de plans savamment étagés, avec des coteaux, des collines et enfin cette grande barrière bleue, fantastique, des Pyrénées. Derrière la monstrueuse barrière, Bob imaginait à ce moment un pays ardent et rocailleux, tout retentissant du chant du destin, de ces cinq notes fatales qu'il était en train de recopier.

Parfois les notes n'étaient que des signes noirs, qui proliféraient sur la page et puis Bob reprenait conscience qu'il s'agissait de musique. Le thème revenait, et il le fredonnait mentalement. Le déjeuner était terminé depuis peu et le major Freshfield était encore dans un fauteuil, fumant une cigarette. Il n'avait pas demandé à

Bob ce qu'il faisait et l'enfant n'avait pas eu besoin de lui dire qu'il accomplissait une punition.

Bob avait noirci trois pages et commencé la quatrième quand M. Schneider était entré. Il paraissait hagard et il s'était précipité sur son ami, sans même regarder Bob. Martin Freshfield s'était levé et M. Schneider lui avait dit :

— Elle me trompait !

Martin Freshfield était devenu très pâle. Il n'avait rien répondu, et M. Schneider, voyant qu'il gardait le silence, avait fini par ajouter :

— Elle est partie. Elle a foutu le camp.

A ce moment, les deux hommes s'étaient aperçus de la présence de Bob et lui avaient demandé de sortir. Pendant les heures qui suivirent, deux fois il avait tenté de jeter un coup d'œil dans la pièce, sous des prétextes divers. La première fois, M. Schneider téléphonait assis derrière une table basse. Il hurlait : « Je le tuerai... dites-lui que je le tuerai... » La seconde fois, il était prostré sur le canapé. Il avait enlevé ses lunettes d'or, et il pleurait. Bob s'était demandé stupidement si les vrais oiseaux pleuraient.

Essayant de marcher sans faire de bruit, il était allé jusqu'à la table, et avait ramassé les feuillets couverts du thème du destin. Épigramme sur la passion : il ne savait pas ce que voulait dire épigramme, mais à la forme et au son du mot, il imaginait une sorte de furieux orage. « Épi » partait comme un éclair blanc et « gramme » grondait comme le tonnerre.

Il s'était interrogé pour décider s'il convenait ou non de finir le pensum. Mais, le lendemain, M. Schneider avait disparu à son tour. Trois jours plus tard, on avait retrouvé son corps dans le Gave bouillonnant et laiteux de la fonte des neiges.

Le reste de l'histoire, ce qu'était devenue Mme Schneider, il l'avait deviné, inventé plutôt qu'appris.

Bob s'aperçut que l'après-midi s'avançait parce que des moucherons commençaient à voler au ras de l'eau. Parfois les truites sautaient pour les gober. Enfin son père l'appela et ils plièrent, bagage.

Ils se mirent à descendre d'un bon pas. Ils allaient retrouver les plateaux successifs, le refuge du Club alpin, les petits ponts de neige. Bob se retourna malgré ses skis sur l'épaule, pour jeter à Jean-Pierre un regard d'adieu.

— Ça aura été le jour où j'ai vu un ours et des contrebandiers dit-il. Plus j'y pense, plus je suis sûr que c'étaient des contrebandiers.

L'air du destin lui trottait dans la tête et il se mit à le siffloter, plus ou moins consciemment. Il finit tout de même par cesser et demanda alors à son père :

— Tu reconnais?

— Quoi?

— Ce que je siffle.

— Non, tu dois siffler faux.

— C'est le thème du destin, dans *Carmen*. J'en étais là de mes études musicales quand Schneider...

Bob se sentait engagé sur une pente dangereuse, mais il avait trop envie de parler, et de ce sujet précisément.

— Il était si méchant... dit-il. Je n'aurais jamais cru qu'il était capable de se tuer.

— Bob, dit Martin Freshfield, il ne faut plus penser à tout ça.

— Pourquoi? dit Bob. Depuis, je n'arrête pas de penser à elle. Tu crois qu'elle est heureuse, là-bas, en Espagne?

— Elle est partie parce qu'elle croyait qu'elle serait heureuse. Mais elle est peut-être devenue malheureuse à nouveau. Ça arrive.

— Je ne voudrais pas qu'elle soit malheureuse. Un jour, elle m'a dit que toi et moi, nous étions les deux seuls êtres au monde en qui elle avait confiance.

— En effet !

Gênés par leurs fardeaux, ils parlaient sans se regarder et continuaient à marcher rapidement.

— Je suis sûr qu'elle était sincère. Si elle était malheureuse, est-ce que tu ferais quelque chose, est-ce que tu irais à son secours?

— Elle n'a pas besoin de nous. Nous étions là et elle ne nous a rien dit, rien demandé.

— Mais maintenant?

— Elle connait notre adresse.

— Tu crois qu'elle peut écrire pour t'appeler au secours?

— Je ne sais pas.

— Attends, je change mes skis d'épaule.

— Ça va, tu n'es pas trop fatigué?

— Non, pas le moins du monde. Mais tu crois...

— Tout ce que nous avons à faire, c'est de continuer à aller dans la montagne, avec les ours.

Bob, ayant remis ses skis en équilibre, rattrapa Martin Freshfield. Il lui demanda :

— Tu as pris beaucoup de truites?

— Cinq. Trois grosses et deux passables.

— Tu aimes bien la pêche?

— Non. C'est stupide et, en somme, cruel. Mais il faut bien faire n'importe quoi.

— On va arriver bientôt à la petite auto rouge. Chaque fois que je la vois, je suis content. On s'arrêtera pour dîner dans une auberge?

— Si tu veux.

— Il y aura du confit d'oie et de la salade?

— Du confit d'oie et de la salade. C'est une bonne idée.

— Je suis bien content.

— Du confit d'oie, de la salade et du vin des coteaux de Monein.

— Tu es content, toi aussi?

— Très content.

Le sentier rétrécit et Bob passa le premier. Martin Freshfield suivit son fils. Ils allaient retrouver l'auto rouge, puis rouler vers la vallée, et accomplir tout le reste du programme. C'était là l'essentiel, avoir un programme.

ROGER GRENIER.

Sur quelques romans de l'adolescence

BIEN que l'auteur de *Malgré nous* (1) soit un jeune Lorrain dont l'adolescence s'est écoulée sous la domination nazie, le titre du livre n'a aucunement le sens politique qui s'impose d'emblée à l'esprit du lecteur. Léon Weinigel, qui n'a que vingt-cinq ans, était trop jeune pendant la guerre pour être enrôlé dans l'armée allemande. Son récit, d'ailleurs, devait originellement s'intituler *les Outils humains*, titre auquel l'auteur renonça, bien qu'il eût mieux convenu, lorsque Gabriel Véraldi en eût donné à son second roman un semblable, et qui est devenu simplement le sous-titre de la première partie du livre. *Malgré nous*, au demeurant, caractérise assez bien le destin du héros qui passe du métier de graisseur à l'usine à gaz de sa petite ville à la condition de groom dans un grand hôtel parisien, pour être finalement envoyé à l'Assistance publique, sans jamais cesser d'être un instrument entre les mains de ses supérieurs ou des circonstances. Peut-être même l'expression, dans la pensée de l'écrivain, s'applique-t-elle à l'ensemble des hommes entraînés contre leur gré dans les aventures de la vie.

Quand l'action débute (en 1942), Jean, le héros, a quatorze ans. Il habite une bourgade industrielle des environs de Metz. Il a perdu son père, avec lequel il s'entendait sans paroles, et il n'aime pas sa mère, qui ne se soucie apparemment que de sa paye. C'est son premier jour à l'usine où il a été embauché comme soudeur, et il en est extrêmement fier, car le travail élève un gamin à la dignité d'homme. Tandis qu'il évoque, comme toile de fond, l'atmosphère d'une localité de Lorraine annexée, l'auteur décrit avec la précision d'un reporter le fonctionnement de l'usine et l'emploi du temps des ouvriers. Il montre ce qu'il reste d'existence personnelle à un gosse astreint, la journée entière, à une besogne d'adulte : rien d'autre que sa vie érotique, laquelle consiste à se laisser violer par une ouvrière de dix ans son aînée, aussi effrontée que fougueuse.

Un jour, le directeur allemand, qui a remarqué son application et son intelligence, lui propose de suivre des cours professionnels. Il se laisse d'abord tenter mais, ne recevant pas de salaire pendant l'apprentissage, il ne tarde pas à regretter son ambition et préfère redevenir manœuvre. Sa place de soudeur étant prise, il accepte celle de huileur à la Centrale à gaz. Fréquents malaises provoqués par les émanations de gaz pauvre, furtives étreintes avec une

(1) Éditions de Minuit.

Ukrainienne affectée au même service : tel est son sort. Cependant la guerre, en approchant de son terme, paralyse chaque jour davantage l'activité de la petite ville et bouleverse la vie des habitants. Au cours d'un bombardement allié, la maison de Jean est détruite. Après le débarquement, les autorités interdisent aux ouvriers de sortir de l'usine. Jean ne peut endurer cette contrainte. Il décide de fuir en France (comme les Lorrains ont coutume de dire encore aujourd'hui) et réussit à passer clandestinement la frontière.

La seconde partie de l'ouvrage s'ouvre sur son arrivée dans un Paris abandonné à la joie (et aux joies) de la Libération. Il s'y sent un peu comme le Huron à Versailles. Ce qui le déconcerte le plus — il l'avoue avec humour et bonne grâce — ce sont les noms des stations de métro. Son dépaysement n'échappe pas aux agents de police qui — pour son bonheur — lui demandent ses papiers. L'un d'eux, en effet, le prend en sympathie, l'héberge et lui trouve un emploi de groom dans un palace proche de l'Étoile. Le livre devient alors un documentaire sur l'existence du petit personnel d'un grand hôtel réquisitionné par les Américains. Existence que composent les rivalités avec les collègues pour les pourboires, les intrigues de service, les propositions des clients des deux sexes auxquelles Jean finit par céder, comme les autres — mais qu'illumine du moins l'orgueil de porter un uniforme à boutons dorés. Privé de sa chambre par la faute du concierge, il s'emporte contre celui-ci en propos injurieux, se refuse à lui présenter des excuses et préfère abandonner sa place.

Il a la chance de retrouver presque aussitôt un emploi de garçon de courses, mais qu'il ne gardera pas longtemps. Comme il n'a que seize ans et demi et qu'il est en situation irrégulière, il finit par échouer à l'Assistance publique. Là, il se lie avec un Espagnol, un peu plus âgé que lui, et éprouve les douceurs d'une amitié particulière. Mais la perte de la liberté lui est insupportable : en allant à l'hôpital, il s'évade. Le voilà prêt pour de nouvelles expériences.

Il n'y a rien en lui du gamin révolté ou désespéré des films italiens d'après-guerre, genre *Jeunesse perdue*. C'est un petit *dur*, énergique, réaliste, raisonnable même, un peu ombrageux, à qui, sans qu'il s'en rende compte, manquera toujours la tendresse maternelle dont il a été frustré, mais qui ne se plaint ni ne revendique et qui raconte objectivement son histoire, sans chercher à apitoyer le lecteur. Nulle vantardise dans sa confession, comme, dans ses descriptions, nulle volonté de pittoresque *noir*.

Il faut d'autant plus admirer la justesse du ton — assez proche, parfois de celui d'Henri Calet (beaucoup plus que du Raymond Guérin de *l'Apprenti*) — que, lorsqu'il arriva à Paris, l'auteur, de son propre aveu, savait à peine lire et écrire. Le naturel et la concision de sa prose sont, dans l'ensemble, exemplaires. S'il y a, dans certains passages descriptifs, une légère pointe de littérature, c'était le moins qu'on pût craindre d'un autodidacte, surtout écrivant son autobiographie.

★

Le titre de *Virginales* (2) choisi de son côté par Maurice Pons, pour son recueil de nouvelles (qui ont l'air de véritables souvenirs d'enfance, certains sans doute un peu imaginaires, puisqu'ils ont une petite fille pour héroïne) s'applique, lui, aussi exactement au sujet qu'au style du livre. Peut-être y a-t-il plus de pureté encore dans les phrases de Maurice Pons que dans le cœur de ses personnages : le récit coule, transparent et uni, avec un constant naturel, mais un naturel distingué; seules quelques images en irisent le cours. La prose de *Virginales* marque un considérable progrès sur *la Mort d'Éros* qui n'échappait à la banalité du ton que par une volonté de tenue à laquelle l'ouvrage devait sa froideur. Ce qu'il y a de remarquable ici, c'est que l'auteur, des années après en avoir été chassé, ait eu le privilège de pénétrer à nouveau dans le paradis de l'enfance; c'est que tout semble raconté par un enfant qui aurait reçu la grâce de l'Écriture, c'est-à-dire le pouvoir de conserver dans l'expression la fraîcheur de l'impression, et non par un adulte qui essaie d'évoquer ce qu'il croit se rappeler — ou ce qu'il se figure — qu'est l'enfance.

Un enfant qui aurait aussi le don des atmosphères, car quelques lignes suffisent à ce magicien pour introduire à son tour le lecteur dans l'univers qu'il a ressuscité. Univers d'où la niaiserie et la perversité sont également absentes.Ces gamins sont purs sans être jamais fades. S'ils sont chastes par surcroît, c'est une autre affaire. Le propos de l'écrivain n'était pas de soulever le voile de leur vie sexuelle, ni même de signaler ce qui, à leur insu, s'infiltre de sensualité dans leurs gestes en apparence les plus anodins.

Et pourtant, le premier récit plaisamment intitulé *Miss Fraulein*, décrit les curieux ébats du narrateur avec la gouvernante allemande que ses parents ont engagée pour les vacances : ils se bousculent, se battent, se caressent, ou s'enlacent *comme des fiancés, pensai-je, car j'étais à l'âge où l'on ne distingue pas les fiançailles de l'amour*. Ailleurs, ce sont les confidences d'une fillette sur les séjours qu'elle faisait, l'été, chez sa marraine, et les *délices parfumées* qu'elle y goûtait chaque soir dans son lit. Pour éloigner les moustiques, celle-ci, en effet. lui enduisait le visage et les mains d'une huile merveilleuse *fleurant bon les ruches de Provence et les vergers d'Italie, et qui portait, je crois m'en souvenir, le nom de Citromiel*. La petite s'endormait presque nue sous le drap (en prétextant l'accablante chaleur), tandis que *les mains huileuses... continuaient longtemps de se promener sur mon corps heureux*. *Le séducteur* met en scène une autre gamine dont le grand rêve était de pénétrer dans les fastueux W. C. municipaux au carrelage immaculé, et qui, à peine s'y est-elle enfermée et a-t-elle enlevé ses souliers et sa culotte, aperçoit soudain avec horreur un homme au *visage de singe* avec *un grand front dégarni de professeur et des yeux qui brillaient derrière ses lunettes*, en train de la contempler par-dessus la cloison.

Certaines de ces nouvelles ont, il est vrai, un thème plus puéril.

(2) Édit. Julliard.

Ainsi l'adorable *Balzac* que le narrateur et son frère prennent pour un voleur d'enfants ou un animal monstrueux parce qu'ils ont entendu leur mère dire, en parlant de son mari, qui est professeur au lycée : *Le pauvre, il est aux prises avec Balzac! C'est sa bête noire.* Ou encore l'histoire des deux frères qui, persuadés par la fille de la femme de ménage que les morts suivent des sentiers souterrains dont l'issue débouche en Tripolitaine, décident de supprimer la bonne pour l'accompagner dans son voyage posthume, glissent à cet effet une aiguille dans son lit et, découverts, ont ce mot ravissant : *On ne voulait pas lui faire du mal. On voulait seulement la tuer.*

En revanche, le dernier récit déborde sur l'univers des grandes personnes et lui emprunte sa gravité. Ses héros sont des potaches, presque des bacheliers, qui jalousent les étudiants et leurs succès auprès des filles. Parmi ceux-ci, Étienne surtout est pour eux un objet d'envie, car il flirte avec Yvette, la sœur d'un de leurs camarades qui, écrit le narrateur, *était trop belle. Nous ne le supportions pas. N'ayant pas l'âge d'aimer Yvette, nous décidâmes de la haïr et de contrarier ses amours.* Les *Mistons*, comme Étienne dédaigneusement les appelle, mènent contre les deux amoureux une véritable campagne qui les mobilise dès la sortie du lycée; ils les harcèlent jusque dans les salles de cinéma où ils hurlent leurs noms (qu'ils inscrivent aussi sur les murs). *Nous étions*, note justement le narrateur, *plus fiers de tous ces baisers empêchés que si nous les avions nous-mêmes ou reçus ou donnés.* Mais, au retour des vacances, ils apprennent qu'Étienne a été victime d'un accident de montagne et, témoins du désespoir d'Yvette, ils ont honte de leur cruauté.

L'histoire la plus étrange — la plus *Grand Meaulnes* — et en même temps la plus audacieuse, sans être jamais obscène, est celle d'une fillette énigmatique qui exerce sur une bande de garçons de son âge une dictature incompréhensible pour le héros jusqu'au jour où celui-ci est admis à participer à leurs mystérieuses promenades en forêt : au milieu d'une clairière, la fille se dévêt et chante dans le soleil, apportant à ses jeunes spectateurs *immobiles, subjugués par le miracle*, un *souffle oublié d'adoration mystique.* Mais plutôt qu'Alain-Fournier, c'est Radiguet que Maurice Pons évoque, à la fois par la limpide dureté de son style et par ses notations nombreuses et pertinentes sur les mouvements d'un cœur virginal. Il semble que Radiguet eût écrit à peu près de la sorte, s'il avait vécu assez longtemps pour raconter ses souvenirs d'enfance.

L'auteur a joint à ces nouvelles le court récit par lequel il a, voici quelques années, débuté brillamment dans les lettres, *Métrobate*, chronique d'une inclination entre un précepteur et son élève, qui chez l'un des personnages ne s'exprime jamais et chez l'autre ne se connaît même pas. Ce personnage de *Nicomède* est un jeune soldat que tous accusent d'être un traître alors qu'ils le savent innocent, et qui finit par être massacré par la foule. C'est à ce héros de Corneille que se compare celui de Maurice Pons, M. Rivière, garçon bizarre et séduisant qui professe devant l'adolescent dont il a la charge, que *les femmes, ce qu'elles peuvent faire de mieux, c'est encore vous donner de l'argent*, chaque matin, cueille une rose dans le jardin pour un assez ténébreux usage et, après avoir intrigué et conquis toute la famille de son

élève — à commencer par ce dernier — sera ignominieusement chassé de la maison lorsqu'un hôte de passage aura dévoilé à demi-mot ses *mœurs ignobles*. Alors qu'il devient aussitôt pour les parents d'Hervé *ce salaud*, voire *ce monstre*, celui-ci lui demeure fidèle jusqu'au bout. Il est vrai que son jeune élève ne soupçonne pas un instant le genre de *crimes* dont il a pu se rendre coupable, les allusions de son accusateur à sa conduite pendant l'occupation ayant laissé croire à Hervé que ceux-ci n'étaient que politiques.

Pas davantage, d'ailleurs, il ne devine la nature du sentiment qu'il porte à son précepteur. Il lui arrive, certes, de laisser échapper d'innocents aveux : *La cloche du dîner nous arrachait chaque soir à des instants de parfait bonheur* ou : *Je sentais combien l'ami que je perdais m'était plus précieux que tous les trésors perdus de mon enfance*. Il va même jusqu'à l'appeler : *L'être que j'aimais le plus au monde*. Et pourtant, lorsque M. Rivière, emmené par des membres du comité de Libération auquel le père d'Hervé l'a dénoncé, se penche sur lui pour lui dire adieu et de ses lèvres effleure les siennes, il se demande ingénument : *Fut-ce par hasard, par maladresse? ou était-ce encore un de ses secrets?* Un tel aveuglement ne laisse pas de surprendre chez un garçon du siècle, mais il est vrai qu'Hervé vit en province et qu'il n'a que quatorze ans.

★

Le *Mario* (3) d'André Perrin, en paraissant quelques mois après l'émouvant et délicat *Nicolas Struwe* de Lucien Farre, a consacré, me semble-t-il, une réaction qu'avait amorcée l'admirable *Age d'or* de Pierre Herbart, ce modèle de confession littéraire d'un homme qui a reçu ou choisi hors de l'ordre commun son destin amoureux. Réaction contre une crudité de langage et une obscénité d'inspiration devenues depuis le déviationniste Jean Genêt quasi réglementaires dans la peinture des dérèglements des sens.

André Perrin a compris que plus la matière que traite le romancier est scabreuse, plus il faut que sa façon de la traiter soit pudique — que la retenue du ton doit être exactement proportionnelle à l'audace du sujet. Ce principe fondamental, il a eu d'autant plus de mérite à l'appliquer sans défaillance qu'il est évident que le lien qui unit (ou plutôt enchaîne) l'un de ses héros — Gilbert, le jeune bourgeois — à l'autre, Mario, le voyou, est presque exclusivement physique et que, même si l'intéressé n'en a pas conscience, c'est de sa nature que ce lien tire sa force. Pas une fois au cours de ces trois cents pages, où l'évocation (plutôt d'ailleurs que la description) de leurs étreintes occupe fatalement une place assez importante, celle qu'elles tenaient dans leur liaison, l'auteur ne s'est départi de sa réserve.

Seconde qualité du livre, dont on a tendance aujourd'hui à oublier qu'elle devrait être l'une des qualités maîtresses de tout roman : son pouvoir de piquer et de retenir la curiosité du lecteur, de l'intriguer et de le dérouter constamment. Cet effet de *suspense*, l'auteur l'obtient non par la multiplicité ou l'inattendu des péripéties, mais

(3) Édit. Julliard.

par l'extrême conséquence avec laquelle il développe son sujet. Sujet double : d'une part, le portrait d'un adolescent mystérieux, sauvage et fascinant, amoral et pur, sorte de Rimbaud de la zone, qui a le privilège de transformer l'existence en une perpétuelle féerie et de donner du charme à chacune de ses paroles, à chacun de ses gestes, qui est capable de tout — même d'un certain attachement pour son bienfaiteur — mais d'abord d'ingratitude, de cynisme et de cruauté; de l'autre, l'analyse de l'envoûtement que cet irrésistible vaurien exerce sur un jeune homme *normal* et rangé qui vivait entre sa mère et une maîtresse platonique destinée à devenir sa femme, lorsqu'à une fête foraine il retrouve, âgé maintenant de dix-sept ans, celui qu'il avait connu dans le maquis trois ans plus tôt, qui cède sans lutte à l'attirance physique que pour la première fois un garçon lui inspire et que l'objet, avec une habileté plus ou moins consciente, renforcera d'ailleurs par ses fugues et par ses mensonges, consent d'avance à tous les abaissements, impose à sa mère la compagnie de cette jeune gouape, néglige son travail au point d'être finalement licencié, mène alors avec son diabolique compagnon une vie de bohème et de jeu, jusqu'au jour où il est abandonné par lui au coin d'une rue — sans plus jamais pouvoir ni retrouver sa trace ni perdre son souvenir.

Cette séduction presque magique de Mario et cette déchéance toujours lucide de Gilbert, André Perrin a su leur restituer une vérité telle que leur drame, si singulier qu'il soit, est accessible à n'importe quel lecteur — du moins non prévenu. Leur exceptionnelle « présence » est due en partie aux dons d'introspection du narrateur (bien que sa technique psychologique soit beaucoup plus stendhalienne que proustienne), en partie au naturel des dialogues, d'ailleurs fort nombreux. Pas une réplique de Mario qui sente le voyou imaginé par l'écrivain de salon : tout — jusqu'à sa façon de se moucher — est d'une authenticité absolue. Quant à la confession de Gilbert, elle n'appartient en rien au genre revanche-sur-la-réalité. Il ne cherche pas à se justifier non plus qu'à excuser Mario, il n'est soucieux que de tout dire, sans cacher ni son avilissement ni les délices et les tortures dont celui-ci a été la source. Cette troisième qualité de l'ouvrage n'est pas la moins précieuse.

Il ne lui a manqué, pour être un grand roman, que d'avoir un style. La prose d'André Perrin, certes, est fort éloignée d'être incorrecte, elle est même plutôt élégante; mais elle reste toujours impersonnelle : à égale distance de la pureté et du pittoresque. Son second livre *l'Indifférent* a heureusement prouvé que ce romancier avait aussi des dons d'écrivain.

JACQUES DE RICAUMONT.

L'Agenda de la Table Ronde

JEUDI 1er MARS

La mort récente d'Étienne de Beaumont renvoie au passé toute une époque dont il fut l'architecte et l'un des personnages les plus représentatifs. Rien ne reste qu'un souvenir que André Germain s'efforce ici de préserver avec beaucoup d'art — d'ailleurs tout souvenir n'est-il pas esthétique par lui-même?

Par l'éclat de sa personnalité et le don, à toute heure, de se styliser il était le successeur du grand esthète de la génération précédente, Robert de Montesquiou. Montesquiou, qui serait déjà oublié, se survit dans l'horrible gloire que lui a donnée Marcel Proust. Sous l'apparence exagérée de M. de Charlus il fascinera encore nos arrière-neveux. Étienne de Beaumont, au contraire, repose à jamais, sous le pseudonyme de comte d'Orgel, dans le délicat tombeau que lui a élevé Raymond Radiguet.

Il était à la fois moins inouï et beaucoup plus sympathique que Montesquiou. Ayant une haute conscience de sa valeur, il ne la dispersait pas, comme son prédécesseur, en d'inutiles écrits. Il était constamment lui-même dans ses paroles, dans ses lettres, dans la double activité frivole et charitable, de grand mondain et de Mécène ou de philanthrope qui était tour à tour la sienne. Il faut lui savoir gré d'avoir deviné et servi les plus brillants talents de son temps comme aussi de s'être utilement dévoué, aux heures tragiques, à la Croix-Rouge. Par là il a dépassé de beaucoup Montesquiou, qui se restreignait à s'admirer lui-même. Et, tandis que Montesquiou se livrait sans cesse à des feux d'artifice de méchanceté, Étienne de Beaumont était beaucoup plus malicieux que méchant. Ses mystifications étaient beaucoup plus ingénieuses que perverses. Et, tandis que son prédécesseur s'était, en vieillissant, toujours aigri davantage et se considérait comme un génie méconnu outragé par ses contemporains, il s'épanouissait toujours davantage dans la sécurité d'un sort infiniment brillant et dans le sentiment de posséder un indéfinissable royaume dont, s'appuyant sur un bâton de commandement qui devenait un sceptre, il était à la fois le prince et le chambellan.

Son plus grand charme, sa principale création était sa conversation. Seul son ami Cocteau lui aura été supérieur dans ce domaine et aura dépassé ces improvisations de grand seigneur par la toujours jaillissante fantaisie d'un génial comédien dell'arte.

Comment la rendre, cette conversation étonnante et vraiment merveilleuse? Les mots d'Étienne de Beaumont, saupoudrés d'une élégance d'Ancien Régime et d'une parfaite impertinence, se fanent lorsqu'on les redit. Et il faudrait pouvoir les accompagner de cette voix singulière et heureusement déclamatoire qui les accentuait et les prolongeait, de ces gestes audacieux,

exagérés qui eussent été ridicules chez un autre, mais se trouvaient être sa marque, son complément et son sacre.

Je l'avais connu jeune, presque timide et assez malheureux dans une famille qui ne le comprenait pas. L'éblouissante extravagance de ses indéfinissables dons semblait le préparer aux échecs et au malheur. Mais ce fut tout le contraire. Il rencontra de bonne heure une Fée sous les traits d'Édith de Taisne qu'il épousa et qu'il rendit très heureuse. Et elle, à son tour, le compléta et le protégea, corrigeant par une exquise et souriante bonté ce qu'il avait, parfois, de trop audacieux et de trop aigu dans ses originalités comme dans ses propos.

Elle lui fut malheureusement enlevée, il y a quelques années déjà, et il parut mourir de sa mort. Mais une merveilleuse vitalité était en lui et bientôt il ressuscita. Il sut encore étonner et éblouir les jeunes générations qui venaient à lui comme au prestigieux témoin de l'époque proustienne et de ses Paradis perdus par deux guerres successives. Il s'éteignit brusquement à la veille de la sensationnelle entrée qu'il allait faire dans le dernier bal costumé de sa vie. Et les invités de Marie-Laure de Noailles se sont sentis frôlés, d'inquiétante façon, par un spectre hautain et moqueur qui de son ironie glaçait tous les rires et dépassait, de ses gestes impitoyables, toute l'éblouissante agitation des vivants...

André Germain.

EXPOSITION SOUTINE (MAISON DE LA PENSÉE FRANÇAISE).

Dans le beau texte d'Élie Faure, qui sert d'introduction au catalogue de l'exposition, est évoqué le drame de Soutine, né au ghetto de Minsk, et qui fut condamné à *ces va-et-vient déchirants de la vie intérieure qu'entraînent chez toute âme ardente la faim, le froid, les coups, les désirs inassouvis.* Et l'écrivain ajoute : *N'est-ce pas ce refoulement brutal et continu de toutes les forces vivantes qui contraint quelques êtres à exercer vis-à-vis d'eux une cruauté telle qu'ils se voient obligés de la projeter dans les choses pour débarrasser l'univers des cloisons sentimentales qui le masquent et par là pénétrer sa réalité?* Ainsi est exactement défini le drame d'un artiste puissamment original, drame que concentrent toutes ses toiles et que fait jaillir une sensibilité dont le sens poétique transfigure la dureté que certains sujets pourraient imposer.

De ces toiles se dégage une impression de vitalité bouillonnante, qui cependant se contrôle et équilibre ses sensations. Mais parfois un vertige giratoire saisit les paysages et fait vaciller des éléments qui paraissent stables. Nous retrouvons alors certaines influences de Van Gogh. Mais s'agit-il réellement d'influences? Ne serait-ce pas plutôt des *correspondances* qui s'établissent entre deux sensibilités proches?

Pas de procédés dans cet art. Les visages et les corps subissent une déformation qui leur confère un accent propre, original comme les coloris, dont la gamme sourde s'enrichit de quelques rouges éclatants. Parmi ces toiles, nous retrouvons de nombreuses variations sur le thème unique de Cagnes, où vécut l'artiste — paysage qui semble l'avoir envoûté. Et cependant, en 1923, il écrivait à Zborowski : *Je voudrais quitter Cagnes, ce paysage que je ne puis supporter.* Il s'en est délivré en l'évoquant, toujours avec le même vertige de couleurs et de lignes, mais dans des gammes différentes. Ici, ce sont de subtils accords de bruns et de verts. Ailleurs, d'admirables correspondances de bleus et de rouges. Ou encore des harmonies de bleus et de verts. Il a peint aussi Céret, et ses arbres tordus, convulsés, qui semblent

vaciller dans la folie. Les lignes sont nouées, tordues, et l'angoisse le fascine sur les gammes sombres. Dès lors, nous sommes entraînés dans l'univers de Soutine. Nous voyons, avec ses yeux, les jaunes, les violets, les verts, les bleus malades de ses paysages. Sa *Montée vers le Cannet* nous propose l'angoisse d'un paysage presque dépourvu de ciel, d'un chemin que gravit une silhouette tordue. Mais, parmi ces horizons tourmentés, *l'Arbre*, peint en 1928, dégage un sentiment de sérénité rare chez l'artiste. Les bleus et les verts s'y accordent, avec le contrepoint rouge d'une ceinture et d'un foulard. La même délivrance nous est donnée par cette maison paisible des *Environs de Chartres*, sur la transparence d'un ciel de France.

Dans les natures mortes, l'angoisse rampe, se tord, se convulse, éclate. Devant elles, on oublie souvent le sujet, pour se laisser emporter par la puissance incantatoire des couleurs barbares, orientales par leur profusion heurtée. Dans *la Raie* (1924), le rouge profond des grenades dans un plat exalte la moire de la chair, tandis que *la Dinde*, aux rouges riches, rappelle les grands maîtres hollandais.

Et l'univers charnel qu'évoque Soutine nous impose sa présence hallucinante. Voici *l'Idiot du village*, enfant aux mains noueuses de vieillard, la *Déchéance*, évoquée par un visage de vieille femme, aux chairs affaissées, où les teintes de la palette se décomposent, pour suggérer le pourrissement et la désagrégation. Le *Garçon d'étage* nous propose la même vision d'une humanité déformée. Et la *Fillette* est étrange, comme une petite idole barbare.

L'ultime explication nous est donnée par le visage de l'artiste, lourd et sensuel, mais consumé par la lumière fixe du regard. Pareil aux héros des romans russes, il nous entraîne dans un univers où la déchéance et la folie portent en elles la promesse d'une rédemption.

Renée Willy.

SAMEDI 3 MARS

L'attribution du prix Nobel de littérature à Laxness nous vaut une nouvelle édition du seul de ses romans qui ait été publié en France. Et, ramenant notre attention vers l'écrivain, il la tourne aussi vers l'Islande, pays de moins de 200 000 habitants, et le plus littéraire du monde. Si littéraire qu'il a su garder pour lui, jusqu'à l'événement du prix Nobel son meilleur écrivain qui commence seulement à exister pour tout le monde.

Poète, romancier, essayiste, Laxness n'a cessé depuis 1919 d'enrichir son œuvre. Grand voyageur, l'intérêt qu'il porte au monde entier s'y reflète. Mais l'Islande est à la source même de son génie et *Salka Valka* est essentiellement islandais.

Salka, petite fille de onze ans, échoue un soir avec Sigurline sa mère, dans un port de pêche misérable. Elles s'étaient mises en route pour Rykjavik, la capitale prestigieuse au doux climat qu'elles n'atteindront jamais. Elles sont sans ressources, ici le climat est rude, les habitants inhospitaliers et durs. Seule l'Armée du Salut ouvre les portes de son hangar, mais ce hangar est un mauvais coin où la femme et l'enfant, malgré les chants mystiques, vivent au milieu des paillards. L'homme qui leur vient en aide et sera cette nuit même l'amant de Sigurline pour l'abandonner après avoir violé sa fille est

un vagabond, ivrogne et sentimental que, Marcel Arland, dans sa *Préface*, compare aux héros de Synge. Au reste, l'ouvrage tout entier rappelle les grands Irlandais. Misère, goût de l'alcool, ivrognerie, paillardise et mysticisme, poésie et réalisme, sens toujours en éveil, tempéraments ardents.

De même aussi que les Irlandais, Synge, O Casey, O Flaherty... Laxness se plaît à nous présenter des héros sans attraits moraux ni physiques. Ainsi de Sigurline, il nous dit : *Jamais femme aussi insignifiante ne débarqua dans aussi insignifiante bourgade... elle souriait si tendrement qu'on voyait luire tous les chicots qui lui restaient dans la bouche.* D'un de ses amants : *Il était gros et trapu et marchait courbé, il avait les oreilles couvertes de croûtes.* De Salka : *Elle avait la manie de cligner les yeux et de se tortiller la bouche. Tout son corps débordait d'une vitalité incoercible.*

C'est par cette vitalité, ces efforts qui se heurtent à un sort ou à un Dieu impitoyable que Laxness nous émeut. *Ce qui désolait Salka c'était cette méchanceté du monde, absurde et sans raison... Tout bien considéré, les préférences du Créateur semblaient être pour la pluie avec les diverses sortes de puanteur qui l'accompagnent.* Mais ces rigueurs n'empêchent pas *les ferveurs de la vie de chanter en son jeune cœur.*

Car ni climat inclément, ni dureté du sort impitoyable n'engendrent d'amertume chez les personnages de Laxness. L'existence qu'il évoque est rude, mais la ferveur de ses personnages fait oublier leurs misères. C'est par des moyens puissants que Laxness nous émeut, rien ne saurait être plus dépourvu de sensiblerie que la compassion qu'il fait naître. Rien de conventionnel ici. Et si les pauvres hères ne sont pas idéalisés, les privilégiés ne sont pas non plus accablés de tous les vices. Toute la vie du village gravite autour de son maître danois, entrepreneur de pêche, marchand, banquier, auquel l'auteur a pris soin de laisser un cœur accessible à la compassion. Un homme comme les autres et en apparence au moins pas plus méchant que les autres.

Quand le récit s'achève, Salka n'est plus une petite fille. Déjà son cœur a parlé, et nous savons que par là aussi elle souffrira.

Ce roman qui empoigne le lecteur tout en laissant entrevoir si peu de bonheur en cette vie, n'est cependant pas une œuvre désespérée. Il nous présente de pauvres êtres trop faibles pour un monde cruel, mais un monde qu'il faut aimer malgré tout.

(Édit. Gallimard.) ANNIE BRIERRE.

LUNDI 5 MARS

La collection *Écrivains de toujours* nous a habitués à lire des textes qui sont de passionnantes mises en question ou remises à neuf d'auteurs célèbres. Textes en contradiction, certes, avec le titre... *par lui-même*, mais qui, sous la forme d'introductions, sont comme une photographie, parfois trop accidentelle, qu'un critique d'aujourd'hui a prise d'un homme et d'une œuvre dont le reste du livre nous révèle l'univers intérieur. L'œuvre de Romain Rolland — la plus variée et l'une des plus fécondes du XXe siècle — vient de passer dans ce crible. C'est Jean Bertrand Barrère, à qui nous devons de solides ouvrages sur Hugo, qui s'est appliqué à rassembler ces paillettes dont on fait la statue.

Profil ou situation + introspection ou confidence, cette formule des *Écrivains de Toujours* est heureuse, contrastée et excitante pour l'esprit.

Romain Rolland, semble-t-il, se prêtait à être traité de cette manière. Il est le porte-parole d'une époque, le modèle d'une certaine attitude morale et intellectuelle en face de tous les problèmes que l'art, la religion, la politique, l'action nous posent; personnage complexe, bourré de contradictions, discuté, mal compris, déformé, annexé de tous côtés.

J'avoue que j'attendais de cette étude biographique une *défense et illustration* ou un portrait réservé dans le genre du Barrès de Domenach. Ce n'est ni l'un ni l'autre. L'auteur se limite à retoucher un portrait censé connu, mais l'époque est déjà loin et les problèmes qui ont agité la conscience européenne dans la première moitié du siècle sont ici à peine évoqués. Les intentions du grand homme ne sont guère signalées que par l'iconographie (Romain Rolland à Moscou, en conversation avec Gandhi, en compagnie de Maurice Thorez, etc.). Nous nous trouvons en face non d'un militant de la pensée, mais d'un humaniste plus ouvert qu'on ne l'imagine ordinairement. Il aurait fallu nous le prouver.

(Édit. du Seuil.) GEORGES PIROUÉ.

Signalons la publication aux éditions Albin Michel, dans les *cahiers Romain Rolland* (nº 7) d'une correspondance entre Charles Péguy et Romain Rolland, présentée par Alfred Saffrey.

Les rapports qui unirent l'un à l'autre Charles Péguy et Romain Rolland aboutirent, comme on sait, à la publication dans les *Cahiers de la Quinzaine* de nombreuses œuvres de Romain Rolland (*Jean Christophe*, principalement), et, d'autre part, à la rédaction, par Rolland, de ce *Péguy*, qu'il écrivit en deux volumes, voulant traiter séparément la partie de ses *Mémoires* ayant trait à celui que André

Suarès nommait *le petit Plantin de la rue de la Sorbonne*. Il s'agit donc d'une amitié fertile, et cependant étrange, comme le remarque Rolland lui-même : ils ne vont pas dans le même sens, et n'ont en commun que la sincérité : honnêteté et lucidité exigeante. Infatigables travailleurs, l'un et l'autre, ils se voient à peine, ne s'écrivent que parce que des incidents surgissent (dont l'un, assez grave, manquera de compromettre leurs rapports futurs) ou parce que des questions strictement matérielles (correction d'épreuves, remise de manuscrits et d'exemplaires d'auteur) doivent être résolues. Les cris sont rares dans cette laconique entreprise d'édition des *Cahiers*. Il y a cette phrase de Péguy cependant : *Et combien vous avez raison dans tout ce que vous m'écrivez de notre commune liberté. Une fidélité entière dans une liberté entière, c'est l'amitié française même.*

Charles Péguy n'était pas d'un commerce facile : il publiait ses premiers Cahiers de poèmes, rédigeait *Notre jeunesse* et *l'Argent*. Sa conversion au catholicisme lui créait de grands problèmes personnels. Sa vie familiale toujours difficile lui causait de graves tourments. Sa rigueur faisait le vide autour de lui. Ne pouvant s'empêcher de préférer la vérité à toute autre considération, il s'aliénait rapidement les partis politiques, et menant sa querelle contre la Sorbonne s'isolait toujours davantage. Cependant son œuvre naissait, qui allait ensuite devenir l'une des plus importantes de ce temps. Ses admirables poèmes déconcertaient, et Rolland avait souvent du mal à le défendre auprès de ses propres amis. En novembre 1942 cependant, dans une *Chronique parisienne* publiée par *la Revue suisse* (Lausanne), et reproduite dans *Une amitié française*, l'auteur de *Jean Christophe* écrivait : *Jamais depuis trois siècles, l'art français n'avait été, avec cette ferveur d'obéissance et de foi, chercher dans le catholicisme sa direction et ses inspirations* (...) *En littérature, c'est* (...) *le poète des* Géorgiques chrétiennes *(Francis Jammes) et celui de* Carmina sacra *(Louis Le Cardonnel), le grand écrivain Claudel, et, le plus caractéristique de tous, le plus puissant à mon sens — car le plus dégagé des préoccupations littéraires, et venu des lointains de la race — Charles Péguy, le chantre inspiré de Jeanne d'Arc, le rude et robuste ouvrier, en qui survit l'âme raisonneuse et mystique des maîtres d'œuvre gothiques.*

Ce cahier Romain Rolland, *Une amitié française*, éclaire plus Charles Péguy que Romain Rolland lui-même. On devine ici la grande douleur et la grande patience du poète d'*Ève*. L'un des derniers messages qu'il adresse à Romain Rolland porte ces mots : *de quelque nom qu'on les nomme nos maladies sont toujours que nous sommes épuisés de travail et de peine*. Oui ! une amitié française — et dont Alfred Saffrey retrace pour nous tous les épisodes : il y met une probité bien sympathique — une amitié française ! mais alors que pour Romain Rolland tout paraît si ordonné par le travail et la rigueur intellectuelle, et dans cette ouverture au monde qui est le signe du véritable humanisme, chez Péguy, par contre, quels déchirements par le travail en profondeur de la grâce ! L'un acquiert cette admirable assurance qui fait les guides et les maîtres de générations entières, l'autre n'est que tremblement et certitude au seuil de cette Église au cœur de laquelle il veut ranger tout le peuple de France.

(Édit. Albin Michel.) Hubert Juin.

MARDI 6 MARS

Livres nouveaux. — Maurice Bell : Druides, héros, centaures. — Sir Ch. Marston : la Bible a dit vrai.

Druides, héros, centaures.

S'attardant plus particulièrement autour de la Méditerranée orientale, Maurice Bell nous offre une suite fort pertinente de récits archéologiques. Entre les étonnantes pierres de Stonehenge, en Angleterre, et les tombes scythes de la mer Noire, la Grèce tient ici la place d'honneur, grâce aux fouilles effectuées dans un nouvel ensemble de sépultures mycéniennes, au palais de Nestor à Pylos, et dans les sept tombeaux, ceux peut-être des princes ligués contre Thèbes, que le voyageur Pausanias apercevait déjà sur la route d'Éleusis à Mégare. Mais la révélation la plus importante est le déchiffrement tout récent d'une écriture crétoise, dite linéaire B, sous laquelle se cachait un vieux dialecte grec. Cela paraît bouleverser d'ores et déjà toutes nos connaissances sur l'histoire préhellénique, ce dialecte attestant une présence, et sans doute une présence toute-puissante, d'un groupe d'Achéens dans la ville de Minos, bien avant la date traditionnellement admise pour la prise et l'incendie de Cnossos. Dans l'histoire des Grecs, les historiens remonteront désormais au-delà de la guerre de Troie.

De la même manière, à propos des fouilles syriennes ou palestiniennes — la fameuse grotte aux manuscrits, miraculeuse découverte d'un berger bédouin, — à propos de l'écriture hittite, longuement décomposée et reconstituée depuis une centaine d'années, des peuplades scythes du Nord, en contacts fréquents avec le monde grec et oriental au ve siècle avant notre ère, Maurice Bell nous livre des images précises d'actualités archéologiques, des exemples de méthodes et de recherches. Cette science jusqu'ici considérée comme le parent pauvre de l'histoire, doit prendre aujourd'hui des formes nouvelles, abandonner la compilation pour l'hypothèse, même fragile. *Il importe désormais*, nous dit l'auteur, *de choisir, de décider des problèmes à éclaircir et d'aller résolument à la recherche de leur solution.*

(Édit. Plon.)

La Bible a dit vrai.

Dans cet *univers en expansion*, l'œuvre de sir Ch. Marston restera comme un modèle d'originalité et de clairvoyance. Mécène de l'archéologie, sir Ch. Marston prétendit démontrer que la Bible constitue un véritable manuel d'histoire, et y réussit à force de travail et d'étude, illustrant à merveille la fécondité des méthodes nouvelles. Ses deux ouvrages sont aujourd'hui réunis et adaptés en français par Patrice Boussel, qui les complète par les apports des découvertes les plus récentes faites dans le Proche-Orient.

C'est en effet presque uniquement à l'archéologie que l'auteur a

recours, aux tablettes de Ras Shamra, ville identifiée avec l'ancien port phénicien d'Ugarit, aux archives de Tell-Amarna en Égypte, pour démontrer la véracité de l'histoire du peuple hébreux telle que la Bible nous la raconte. Certaines fouilles font ressortir de saisissantes coïncidences entre les chronologies de peuples voisins, d'autres, celles de Jéricho, par exemple, sont venues confirmer l'hypothèse d'une secousse sismique, jetant à bas les murailles. Non que tout soit éclairci, mais *l'importance de la Palestine... fait que les découvertes que l'on y effectue compensent largement les déceptions que l'on y recueille.* Souhaitons que ces patients travaux se poursuivent et qu'après le livre de Josué d'autres récits bibliques viennent prendre place parmi ces premières archives de l'humanité.

(Édit. Plon.) JEAN-CLAUDE CARRIÈRE.

MERCREDI 7 MARS

Livres nouveaux. — Raymond Picard : la Carrière de Jean Racine. — Max Sorre : les Migrations des peuples.

RAYMOND PICARD : LA CARRIÈRE DE JEAN RACINE.

C'est un bonheur de lire un tel livre. On ne peut rassembler plus de documents, en faire une critique plus sûre, et en tirer plus vivant récit. Tout porte à croire qu'on a cette fois de Racine un portrait définitif, où se retrouvent le courtisan, le poète, et l'enfant de Port-Royal. Racine posséda toujours l'art de faire carrière dans le monde, et y sacrifia souvent tout le reste. Se ménager des protecteurs, former des alliances utiles, avancer avec prudence et opportunité, flatter, dissimuler et frapper quand il fallait, tels furent les moyens qui le firent accéder, très tôt, au glorieux emploi qui le tira du métier de poésie. *Quitter le théâtre pour une charge à la Cour n'était pas alors déchoir : c'était parvenir au contraire à ces* grandeurs d'établissement *dont Pascal lui-même parle avec un certain respect. Historiographe, gentilhomme ordinaire du roi et son familier, Racine donnait aux Lettres un prestige social inconnu jusque-là. Élevant la condition de l'écrivain, il justifiait en même temps, et affermissait, son propre succès : il gagnait donc à tout coup, et entrait dans une glorieuse* retraite, *dont il prit si peu le parti par piété qu'il la devait aussi à Mme de Montespan. Dès lors, et durant vingt ans, l'homme de cour, l'homme de lettres et le chrétien vécurent en bonne intelligence. Car il s'était fait dévot, comme tout le monde et sans qu'il y eût de sa part duplicité voulue, tant cela allait de soi. Mais quand cette carrière, si admirablement menée, l'eut porté au-delà de tout ce qu'il pouvait attendre, il en vit le néant, s'en détourna enfin, risqua de tout perdre, et choisit Port-Royal. Il y a dans cette* conversion, *bien plus tardive qu'on n'a dit, une sincérité et une grandeur vraie qui touchent. Là-dessus s'achève ce livre minutieux et passionnant.*

(Édit. Gallimard.) JOSÉ CABANIS.

MAX SORRE : LES MIGRATIONS DES PEUPLES.

Comprise de haute manière, la géographie humaine constitue encore plus que l'histoire la métaphysique des peuples, au même titre que la biologie celle de l'individu.

Mais si la passion de connaître suffit au chercheur rivé à l'oculaire d'un microscope, l'étude des mouvements des peuples et de leur finalité exige, en outre, un amour des hommes qu'on ne trouve que chez les vrais philosophes. Max Sorre est de ceux-là.

Il nous fait d'abord assister à la lente inondation par l'homme de la surface du globe — sans que nous devions apprendre davantage, d'ailleurs du peu que nous savions de ses sources : Max Sorre, en effet, n'est pas de ceux qui prétendent à la première page des magazines par le fracas de découvertes éphémères. Il est plutôt de ces professeurs de génie qui font la gloire de notre Sorbonne, dont la modestie limite les travaux à la synthèse continue des connaissances acquises à chaque instant, se contentant d'intrapoler, de jeter des ponts d'une hypothèse à l'autre, sans jamais se risquer à l'aventure d'une extrapolation, sans jamais se satisfaire d'une idée reçue, remettant tout en question chaque fois que s'impose une nouvelle idée vérifiée, se consacrant à ranger dans une science ce que les autres ont dérangé et, finalement, permettant, mieux que quiconque, qu'elle avance.

Obéissant à ses lois propres, la mobilité humaine n'est comparable qu'à la mécanique des fluides et, plus précisément, à la dynamique, à cause des forces intimes qui la déterminent. Le second souci de l'auteur est de procéder à l'inventaire de ces forces. Certaines sont phénoménales, tiennent à l'économie, au climat, à la démographie. Les autres sont d'ordre interne, touchent au monde quasi ésotérique de la psychologie collective, des influences politiques, religieuses, vont jusqu'à trouver leurs origines dans le pouvoir d'un seul individu, mais le plus souvent relèvent du domaine d'une sorte de magnétisme cosmique dont nous avons encore tout à apprendre.

Le jeu de ces forces, leurs ruptures, leurs tensions précaires sur l'aire qui leur est assignée : la Terre, devraient pouvoir être analysées à la façon d'un ingénieur qui se penche sur le destin d'une rivière, ou à celle d'un zoologue. Tout devrait, en effet, se passer comme si des échantillons de l'*Homo sapiens* avaient pu être bagués à l'époque du paléolithique supérieur, retrouvés l'an passé dans un bar à Chicago et interrogés sur le chemin parcouru entre temps. L'art du géographe est de parvenir à des résultats aussi sûrs, sans le secours de la bague passée à la patte de l'oiseau migrateur, ni du colorant qui révèle la continuité des torrents engloutis. Paléontologue, ethnographe, archéologue, historien, géologue, humaniste, le géographe doit être tout cela pour cerner à peu près, et de très loin encore, les motifs essentiels de l'humanité, ses besoins, ses caprices, et les raisons de ses épopées.

Ces épopées, nous les survolons enfin une à une, comme en hélicoptère, depuis leurs sources jaillissantes, jusqu'à leur enlisement

dans les sables incertains de la replétion ou de l'épuisement. Il y eut l'époque de la formation de l'œkoumène où l'homme avide poussa en tous sens jusqu'aux limites de son territoire. Indo-Européens, l'empire des steppes, plus tard l'Europe de haute civilisation. Puis une période confuse de stabilisation forcée par la raréfaction des zones de réserve habitables et l'accroissement démographique. L'éclatement hitlérien et, à l'opposé, le retour d'Israël en sont les plus récents phénomènes, encore tout brûlants des drames qu'ils ont engendrés.

Certains des facteurs des mouvements humains ont disparu, d'autres dominent maintenant, d'autres naissent. La force démographique d'un groupe n'est plus contestée que par la puissance des armes issues de la science. La population du globe s'accroît à un rythme effrayant. Il serait encore possible de la nourrir par une répartition mondiale des richesses — certains qu'on appelle des rêveurs persistent à le proclamer — ce qui épargnerait aux plus riches d'être exterminés par les plus forts.

Comme on souhaiterait qu'un Max Sorre n'ait bientôt plus à noter, du haut de son observatoire impassible, que des migrations à caractère touristique d'un bout à l'autre du globe !...

(Édit. Flammarion. Bibliothèque de Philosophie scientifique.) SERGE DUMARTIN.

JEUDI 8 MARS

« MARIE STUART » DE SCHILLER (THÉATRE DU VIEUX COLOMBIER).

Raymond Hermantier a repris un des spectacles les mieux réussis parmi ceux qu'il a montés. L'adaptation de *Marie Stuart* par M. Charras est d'une belle tenue et laisse à l'œuvre de Schiller toute sa vigueur dramatique. La mise en scène de Raymond Hermantier sert le texte avec le maximum d'efficacité. Sur cette scène du Vieux Colombier, aux proportions modestes, avec des moyens réduits, il arrive à résoudre les problèmes que pose la présentation, d'une manière toujours satisfaisante et à conserver à la pièce son mouvement, son lyrisme et son pathétique. Lui-même assume le rôle du Grand Argentier, implacable dans la poursuite de ce qui lui paraît être le meilleur service de la Couronne. Il en trace une figure pleine de justesse et de force. Les deux reines, Marie Stuart et Elizabeth, sont personnifiées par Mmes Loleh Bellon et Silvia Montfort, deux actrices dont le tempérament dramatique et les moyens conviennent à ces rôles tendus. Elles ont su marquer comme il convient l'opposition farouche des deux rivales, l'âpreté du duel inégal qu'elles se livrent et qui s'achève par le supplice de Marie. C'est une excellente représentation, pleine de zèle, d'ardeur, mis au service d'une œuvre noble et attachante. On y sent un véritable amour du théâtre, celui qu'on connaît à Raymond Hermantier et dont il anime tous ceux qui travaillent avec lui.

ROGER DARDENNE.

VENDREDI 9 MARS

Réunis à la galerie Devèche, sous la présidence d'Y.-G. Le Dantec, quelques amis d'Alliette Audra ont fêté l'ensemble de son œuvre lyrique en même temps que les deux ouvrages qu'elle vient de faire paraître : un recueil de poèmes, *le Lendemain des Jours*, un choix de lettres à des intimes, *le Cahier Bleu*. Alliette Audra nous avait déjà révélé, le mois précédent, l'art savant et fluide de William Butler Yeats, ce barde irlandais dont le prix Nobel en 1923 vint consacrer la renommée hors des frontières de sa patrie.

Pour la première fois en France, voici qu'il nous est permis d'admirer, dans la variété de ses dons, le génie de ce poète qui a si harmonieusement exprimé l'âme de son vieux pays. Terre de légendes et de sortilèges avec ses montagnes et ses landes, ses lacs et ses prairies, la fascinante *Eirin*, toute l'œuvre de Yeats en reflète la fidèle image. Sur cette insulaire Arcadie, cette Thulé fabuleuse où dans une lumière de songe apparaissent de clairs paysages qu'on dirait tout ensemble lucides et endormis, l'on respire *une haleine chargée de pavots :* c'est Edmond Jaloux qui en a fait la remarque dans une étude écrite en 1939, au lendemain de la mort de Yeats, et reproduite en tête du recueil.

Par sa sensibilité accordée au génie de l'aède irlandais, par sa connaissance sans défaut de la langue à laquelle le *visionnaire* du *Crépuscule Celtique* est venu apporter de nouvelles résonances, nul mieux qu'Alliette Audra, poète elle-même et de l'inspiration la plus haute, ne paraissait qualifié pour nous restituer, jusqu'en ses moindres nuances, le timbre de cette voix. Placée en regard du texte qu'elle suit avec autant de fidélité que d'aisance, sa traduction est un modèle du genre. Chaque strophe nous donne l'illusion du miracle.

(Édit. de la Colombe.) JEAN LABBÉ.

DIMANCHE 11 MARS

LA FOI CITÉE AU TRIBUNAL DE LA RAISON.

L'histoire du christianisme prouve que l'Évangile s'est heurté sans cesse à la raison humaine, consciente de son autonomie, plus que de ses limites. Confrontation inévitable, souvent enrichissante si l'incroyant est loyal, le croyant lucide. Les camps ne sont d'ailleurs pas aussi tranchés que le prétendent les livres d'apologétique : l'incroyant est souvent un croyant qui s'ignore et inversement.

Parmi les questions que l'esprit de l'homme pose à la foi, il en est de fondamentales ; d'autres sont tributaires du progrès et de l'histoire. Quelques livres récents ont donné l'occasion à A. Hamman d'analyser cette apparente opposition.

Le problème du mal est étudié par L. Jerphanion, dans *le Mal et l'existence* (1). Petit livre limpide, vigoureux sans être technique, qui s'efforce d'expliquer le mal, du fait que le monde est inachevé,

(1) Éditions ouvrières, Paris.

que l'existence est douloureuse parce que consciente et sociale.

Pour le chrétien, l'Évangile ne prétend pas expliquer le mal : le Christ vient l'accepter pour le vaincre. Jerphanion aurait pu aller plus loin, et montrer que le monde est *cassé* par le péché, comme par la perturbation satanique. L'Évangile parle plus du Malin que du mal. Le mal est une présence, contre laquelle le croyant a le soutien d'un autre Présent, qu'il nous est possible de découvrir. Comme le dit P.-H. Simon : *Il doit y avoir quelqu'un derrière le mur — quelqu'un, je ne sais qui et qui veut de nous je ne sais quoi; probablement que nous soyons humbles et dignes, et que nous consentions amoureusement à ce monde incompréhensible, à cette vie fragile et précieuse, toute mêlée de douleurs et de joies.*

Avec un cri de victoire le Dr Racanelli parle de *la Souffrance vaincue* (1). Titre apparemment présomptueux. C'est une thérapeutique que nous offre l'auteur, ou plus exactement qu'il offre au croyant, aux prises avec les difficultés de la vie. Le livre tient largement compte de l'imbrication des problèmes spirituels et moraux, au point de ne pas suffisamment distinguer les divers plans. Les solutions paraissent un peu faciles. Lisez la méditation sur le trépas, je doute que cette page vous sera d'un soutien, le jour où vous serez meurtris par une tendresse perdue!

Le début du siècle a été marqué par la crise du modernisme, provoqué par le choc entre science et foi. La surenchère était dans les deux camps : certains théologiens confondaient tradition avec immobilisme, des historiens et des philosophes majoraient les découvertes et les conquêtes du savoir. Le conflit fut à la fois pénible et meurtrier. Ce fut le mérite du P. Pouget, lazariste auvergnat, d'affronter avec une foi robuste, servie par un bon sens à toute épreuve et une force intellectuelle peu commune, les modernes allégations de la raison.

J. Guitton a déjà consacré deux volumes à M. Pouget qui l'ont révélé au grand public. Jacques Chevalier, à son tour, nous fournit, sous forme de journal, les propos et enseignements du savant lazariste (2). L'existence posthume de Pouget est bien assurée!

S'il fait figure de prophète, M. Pouget sur d'autres points nous paraît dater. L'exégèse en particulier a fait un bond en avant qu'il ne soupçonnait pas. Ce qui ne vieillit pas dans le témoignage de Pouget, c'est l'esprit de liberté, puisé dans l'Évangile et mis au service de ce dernier. Combien ce témoignage demeure actuel!

La psychanalyse pose un problème nouveau à la conscience chrétienne. Ceux qui s'intéressent à la question trouveront une excellente mise au point, par la directrice de la revue *Psyché*, Maryse Choisy, dans *le Chrétien devant la psychanalyse* (3). Si le livre ne présente pas une synthèse, il fourmille d'idées originales, de vues personnelles et pertinentes dont l'orthodoxie est assurée, par l'*imprimatur*.

(1) Édit. Delachaux et Niestlé, Neuchâtel.

(2) P. Pouget, *Logia*, propos et enseignements présentés par Jacques Chevalier. (Édit. Grasset.) Cf. aussi *Table Ronde* nº 82 (octobre 1954) où, pour la première fois, parurent des extraits de ces propos.

(3) Édit. Téqui, Paris.

Sur le même sujet, le Dr Stern, psychanalyste et croyant catholique confronte sa technique avec sa foi, dans *la Troisième révolution* (1), opérée par Freud. Pour sauver la foi, il faut décaper le freudisme de tout ce qu'il contient de scientisme positiviste, afin de rétablir le dialogue, en atteignant les profondeurs mystérieuses de la Personne. Par la sérénité de son ton et l'objectivité de ses analyses, le livre du Dr Stern contribue puissamment à créer un climat de compréhension entre psychanalystes et chrétiens.

Un des mérites incontestés de Freud est d'avoir montré la valeur positive de la *libido*, qui se manifeste particulièrement, mais non pas exclusivement, dans la vie sexuelle. Il est rare, même dans les livres catholiques, de trouver un enseignement irénique sur la question de la sexualité et le mariage. Les protestants viennent de traduire un ouvrage allemand : *l'Évangile et la vie sexuelle* (2). Les catholiques ne partageront pas toujours les conceptions sur le mariage et plus particulièrement sur la fécondité du foyer. Mais le livre respire un sain optimisme, un effort pour concevoir la vie sexuelle de façon constructive, sous un éclairage évangélique.

Nous retrouvons le même esprit dans le livre que Guardini consacre à *la Puissance* (3). Il fait suite à l'essai sur *la Fin des temps modernes*. L'éminent théologien analyse *la puissance*, c'est-à-dire le pouvoir qu'a l'homme, dans sa liberté de dominer, sur le monde et sur l'histoire. L'âge de la technique représente une menace d'aliénation de l'humain. En face de cette situation, Guardini ébauche les possibilités d'action d'une liberté créatrice, qui respecte Dieu et l'homme.

Un problème assez voisin est posé par E. Ortigues, dans *le Temps et la parole* (4). *Comment comprendre que la médiation de Jésus-Christ s'effectue suivant les catégories déclaratives de la souveraineté de Dieu sur l'histoire?* Dans une langue absconse, l'auteur nous donne l'explication en ces termes : *Les catégories déclaratives de la justice de Dieu justifiant ne nous ramènent ni à la qualité occulte d'une causalité en soi, ni au revêtement nominal d'une confiance psychique, ni à la mystique ineffable d'une divinisation, mais ces catégories définissent la médiation de Jésus-Christ donnant à la foi de son intentionnalité.* L'auteur n'a pas ménagé l'effort du lecteur.

Plus accessible, le livre de Berdiaeff, *Vérité et révélation* (5), pose le problème liminaire à toute réflexion chrétienne : *Peut-on juger, selon l'esprit et la vérité, d'un christianisme fondé sur l'autorité d'une ancienne tradition sacrée?* Le célèbre philosophe russe nous donne ici son testament spirituel, en dressant le bilan du long cheminement de sa pensée : limites de la connaissance humaine et révélation, l'homme et l'histoire, les formes nouvelles de l'athéisme, notion juridique et dimension cosmique de la rédemption, le paradoxe du mal, éthique de l'enfer et de l'antienfer, tous ces problèmes sou-

(1) Édit. du Seuil, Paris.
(2) Édit. Delachaux et Niestlé, Neuchâtel.
(3) Édit. du Seuil.
(4) Édit. Delachaux et Niestlé.
(5) Delachaux et Niestlé.

levés sont étudiés avec l'originalité de pensée du philosophe russe, éclairé par une théologie enrichie aux sources orientales. Ce livre mérite une longue méditation.

Nous ne pouvons pas mieux achever ce tour d'horizon qu'en signalant un ouvrage qui témoigne d'un itinéraire spirituel : *la Découverte de Dieu* (1), par René Le Senne.

Si le volume qui va clore la collection *Philosophie de l'esprit*, fondée par Lavelle et Le Senne, contient un certain nombre d'articles dispersés, difficiles à trouver dans des revues étrangères, sur la signification métaphysique de la valeur, nous y trouvons surtout, avec l'ébauche d'un livre commencé sur la découverte de Dieu, le cheminement spirituel du philosophe, pour qui la valeur était Dieu.

Nous y trouvons les *pensées* de Le Senne sur Dieu, extraites de *Cahiers intimes*, écrits entre 1931 et 1932; un article inédit également qui décrit l'espérance; enfin les premières pages ébauchées d'une œuvre, commencée en 1952, sur la découverte de Dieu, qui sont comme l'aboutissement des notes, écrites vingt ans plus tôt. Ces notes ont la plénitude de la pensée et la lumière de la foi, qui font écrire : *La découverte de Dieu doit unir une composante d'évidence et une composante de foi.*

Et plus loin : *Dieu est ainsi au cœur de toutes choses en tant que les choses valent, et au-delà de toutes choses en tant que la valeur est l'inépuisable source des valeurs humaines.*

La conclusion qui s'impose est que le respect des autonomies et la conscience des limites permettent à l'intelligence d'atteindre la foi.

A. Hamman.

LUNDI 12 MARS

MORT DE LOUIS BROMFIELD.

Louis Bromfield qui avant la guerre vécut en France, tantôt à Paris, tantôt dans sa propriété de Senlis que ses amis n'ont pas oubliée, était, à la fin de sa vie, devenu *fermier*. Ce n'était pas un *fermier* ordinaire. Son père déjà, gros propriétaire terrien, régnait sur ses domaines de l'Ohio avec une certaine indifférence, tandis que Louis Bromfield, encore jeune s'entraînait aux travaux des champs, complétant plus tard son apprentissage pratique par les cours du Collège d'Agriculture de l'Université de Cromwell. Ce qui ne l'empêcha pas d'étudier le journalisme et l'art à l'Université de Columbia, et d'interrompre ses études universitaires pour venir combattre en France en 1914 où il récolta la médaille militaire. En 1926, il était lauréat du prix Pulitzer et déjà il cultivait son jardin de Senlis.

— *Ce qui est tout naturel*, disait-il, *Tolstoï*, *Virgile n'auraient pas été ce qu'ils sont sans la terre à laquelle ils sont retournés.*

Dans l'appartement de l'élégant hôtel parisien où il me reçut l'an

(1) Édit. Aubier, Paris.

dernier, il m'apparut comme animé d'une prodigieuse et tranquille vitalité, déployant, au milieu de multiples activités la même hospitalité de grand seigneur qu'en ses terres de Malabar où les trente-deux chambres de sa maison sont constamment ouvertes aux amis écrivains de tous les pays. Visage et gestes aristocratiques, l'esprit prompt à saisir toute idée, à la retenir, à y répondre... malgré visites et coups de téléphone incessants.

Ce n'est pas seulement en écrivain qu'il était alors à Paris. Il conduisait en mission semi-officielle un groupe de fermiers américains venus prendre contact avec les champs d'Europe.

Mr. Smith était le seul roman qu'il nous avait donné en dix ans; aussi je lui demandai comment un romancier qui avec *la Mousson* et *Mrs. Parkington* a connu les plus grands succès de librairie (et de l'écran aussi) pouvait abandonner la fiction.

— *Je suis de plus en plus attiré vers les sciences économiques, l'agriculture, l'histoire, la biographie. Ce sont, du reste, mes principales lectures. Je crois l'ère du roman sur son déclin et cela, parce que l'histoire actuelle dépasse le roman. Si elles étaient fictives, les vies de Mussolini, Ciano, Hitler seraient jugées invraisemblables. En outre, la radio et la télévision absorbent tous les talents moyens et offrent des possibilités de distraction si accessibles que la foule des petits lecteurs de romans y consacrent tous leurs loisirs. Quant à l'élite, c'est rarement elle qui lit les romans, elle continue à lire, mais des œuvres plus sérieuses.*

— *Mr. Smith* rendait du point de vue purement humain un accent assez désespéré. *Un monde à refaire*, (étude de philosophie politique qu'il venait de publier), nous montrait un monde vivant aussi sous le signe du mensonge de la propagande et de la peur.

— *Le mal n'est pourtant pas sans remède. Il faut s'efforcer de remplacer les alliances politiques par une coopération économique; je dois dire que ces trois semaines de voyage en Europe ont fortifié mon espérance. L'Espagne, en particulier, me semble un pays exemplaire par une véritable renaissance comparable, dans un autre domaine, à celle du* XVIe *siècle, renaissance qui n'est pas due à l'argent, car les communistes avaient tout emporté avec eux, mais à l'énergie, à la seule valeur humaine. Et, ce faisant, l'Espagnol n'a rien perdu de son individualisme farouche, de sa courtoisie, de sa fierté.*

Je fis alors remarquer à Louis Bromfield qu'il était sévère pour ses concitoyens : dans un *Monde à refaire*, il leur reproche leur suffisance, et ce complexe messianique, essentiellement anglo-saxon qui les incite à vouloir sauver le monde malgré lui, à se mêler des affaires des autres.

— *J'ai pourtant confiance dans certains modes de la civilisation américaine et en particulier dans le capitalisme américain, très différent du capitalisme du vieux monde. On peut dire qu'aux États-Unis quatre-vingt-quinze pour cent des citoyens sont capitalistes. On peut déplorer les conséquences d'un matérialisme grandissant, mais le remède n'est ni dans un socialisme à outrance, ni dans le communisme qui détruit vitalité, personnalité, pouvoir créateur, en somme toutes les valeurs fondamentales.*

Ce que l'on connaissait de l'activité de Louis Bromfield donnait le vertige; je lui demandai comment il trouvait le temps d'écrire?

— *J'écris volontiers et vite, d'abord parce que j'ai une certaine expérience*

du métier d'écrivain. En outre, je n'entreprends aucun ouvrage sans qu'il soit entièrement conçu et ordonné en mon esprit.

Puis il me parla des écrivains qu'il aimait : *Nul auteur américain ne me donne autant de plaisir que Giraudoux et pour moi le chef-d'œuvre de la scène américaine de l'après-guerre reste* la Folle de Chaillot, — et aussi de Paris :

— *Le Paris que j'ai connu est devenu plus terne, moins brillant, plus uniforme pour le plus grand bien du plus grand nombre sans doute. Mais je ne regrette pas d'avoir connu le Paris d'avant-guerre qui était l'épanouissement d'une époque unique. Ceux qui y reviennent et se déclarent déçus, c'est qu'ils cherchent leur jeunesse perdue. Voilà contre quoi j'essaie de mettre en garde mes amis.*

Telles sont les paroles sur lesquelles j'ai quitté cet homme qui semblait réunir en lui la philosophie des vieilles civilisations et la vitalité, les dons d'organisation du nouveau monde.

A. B.

MARDI 13 MARS

Livre nouveau. — Michel Leiris : Fourbis.

MICHEL LEIRIS : FOURBIS.

Quel écrivain aux ambitions un peu hautes ne l'a rêvé ce livre où l'on doit tout dire? demandait Voguë à propos du roman russe. *Du jour qu'on l'entrevoit, il vous tient jusqu'à la mort, il devient le confident de toutes les pensées, le maître et parfois le tyran de toute l'existence. Il chasse les autres projets de travail comme l'amour chasse les amitiés. Chez les faibles, chez presque tous, hélas! ce n'est qu'un germe qui tressaille, et tourmente le cerveau dans lequel il avorte. Les plus forts, les plus grands, parviennent rarement à l'achever. Gœthe et son* Faust *ont donné le plus bel exemple d'une pareille association... Gogol a donné le plus douloureux. Chez lui, ce fut une véritable possession; après dix années de lutte, il succomba, terrassé par le fantôme qu'il avait évoqué.*

Le *livre où l'on doit tout dire* se heurte d'abord à une impossibilité matérielle : comment tout dire, puisque l'instant, l'acte et la pensée vont plus vite que la main? ensuite à une contradiction interne, puisque toute élaboration du donné est une traduction, donc une trahison. Si Proust a réussi dans une tentative qui pouvait sembler vouée à l'échec, c'est parce qu'il a accepté deux des lois de la création : le recul objectif (il s'est dédoublé en un narrateur fictif), et l'utilisation d'un matériel romanesque (il a recréé un milieu, créé des personnages, et même une intrigue). Le courant de conscience qu'il nous livre n'est rien moins que spontané.

Après *Biffures* (1942-1947), Michel Leiris a publié l'année dernière chez Gallimard le second tome de *la Règle du Jeu : Fourbis*, monologue intérieur écrit à la première personne, sans autre sujet que la vie et la pensée de l'auteur, et qui procède de l'obsession commune à ce genre de livres : celle de ne rien laisser perdre, de saisir sa

propre durée, de retrouver le temps, bref de *tout dire* pour *tout garder*. A travers trois parties : *Mors*, *Tablettes sportives*, et *Vois! déjà l'ange!* l'auteur nous amène, d'association en association, de l'Afrique aux Antilles, de Paris en Limousin, de ses souvenirs d'enfance à la drôle de guerre. Mais, contrairement à ce qui se passe chez Proust, les lieux chez Leiris servent uniquement de décor et les événements de support au développement d'une pensée inquiète, elle-même à la recherche d'une scène où sous le regard d'autrui elle s'objectivera enfin.

Le livre est donc dominé par l'angoisse du temps qui s'écoule, et la hantise de la mort : *J'estime, pour ce qui me concerne, que mon incapacité persistante à dominer la hantise de la mort m'empêche d'être tout à fait un homme et même, en quelque sorte, d'exister : rien, à mes yeux, ne peut valoir que je meure puisque tout, pour moi, est dévalorisé par le fait qu'il y ait, au bout de tout, ma mort; or, si rien ne peut me faire oublier que je dois mourir, et s'il n'existe rien pour l'amour — ou le goût — de quoi je me sente prêt à affronter la mort, je ne brasse que du vide, et tout s'annule du même coup, sans que j'en sois excepté.* On voit la différence essentielle qui oppose la conception de Proust et celle de Leiris : pour le premier, l'œuvre existait en elle-même, il pouvait lui confier le soin de sa survie, tandis que pour le second, l'œuvre est, à la base, menacée, et, à la fin, inutile. *Il y a ...une forme de la conscience de soi qui est synonyme de la conscience de la mort*, nous rappelle à ce propos J.-B. Pontalis (1).

Quel but poursuit donc l'auteur en s'engageant, selon ses propres termes, dans une *récidive*, c'est-à-dire en continuant son œuvre sans l'espoir *d'exister plus fort* grâce à elle comme il l'avait espéré, à tort, en la commençant?

Il semble que son but ne soit plus que de *s'acclimater outre-tombe*, pour reprendre les termes qu'il emploie à propos des rites et des simulacres qui accompagnent, pour en masquer la crudité, l'événement matériel de la mort. Donc, passer *outre* les apparences de la vie, débusquer cette mort qui se tient debout, seule réelle, derrière toute apparence.

On comprend pourquoi, dans cette perspective, la vie et le monde apparaissent, à l'obsédé de la mort qu'est Michel Leiris, comme de gigantesques montages artificiels, comme de vains *fourbis*. Ce n'est pas un hasard si le livre s'ouvre sur les mots : *Rideau de nuages*, et se ferme sur l'évocation de Radamès et Aïda enterrés vivants sous le rideau de pierre de leur tombe. Le leit-motiv de *Fourbis* est celui-là : *Rideau qu'on baisse ou tenture qu'on tire. Paupières que d'un seul geste de la main on rabat sur les globes oculaires...* Toute la seconde partie, *les Tablettes sportives*, en développe le thème : *La seule présentation d'individus grimés et costumés se mouvant dans la réalité truquée d'un décor et insérés dans un temps qui n'est pas le temps ordinaire fait de la scène... une antichambre de cet autre monde qu'on ne peut s'empêcher de construire dès qu'on essaie de se représenter la mort.* D'où l'obsession de tout ce qui évoque, de près ou de loin, une scène : opéra, exhibition spor-

(1) In *les Temps modernes : Michel Leiris ou la psychanalyse interminable*, décembre 1955 et janvier 1956.

tive, championnat, tauromachie, courses. D'où le nombre des termes comme *masque*, *coulisses*, *dioramas*, *mirages*, *automates*, *représentation*, *écrans*, *rideaux*, *mimiques*, etc. D'où les nombreuses formules scéniques : *Messieurs, et cric et crac!* Successivement, Michel Leiris se comparera à Hoffmann le Fou, au spectre de Banquo, et, s'il perd un soulier, à un acteur tragique privé de son cothurne.

Mais cette scène sur laquelle nous évoluons et le regard d'autrui braqué sur nous, suffisent-ils à nous prêter un semblant d'existence? Il semble que l'auteur se laisse prendre quelquefois à son propre jeu, comme ce jour, par exemple, où il se trouve sur une scène réelle, seul exposé aux lumières, devant une salle plongée dans l'obscurité : *Par ce monde où j'étais aveugle, aucunement voyant, je me savais tout entier vu, — seul en lumière, seul perceptible, et (contradictoirement) délivré de l'intrusion des regards, puisque, de tous ces yeux qui devaient être fixés sur moi, moi je ne voyais rien. Prêterai-je à rire si je dis que durant ces quelques minutes... (alors que je me tenais debout sur cette scène, comme sur un piédestal une statue montrée à tous mais refermée sur elle-même par son absence de regard) je crus presque avoir franchi le pas et... n'avoir plus à redouter les atteintes de la mort* (1)?

Mais aussitôt l'auteur fait justice de cette illusion, parce que *l'œil vu*, et *l'absence de regard* sont par excellence les caractéristiques du cadavre. *L'intangibilité des idoles* de la scène, elle aussi, est un mirage. Si le théâtre est *le lieu de la mort feinte, de la mort à la Charles Quint*, — la plus macabre parce qu'elle tente d'apprivoiser, de duper la mort, qui, elle, n'est pas dupe! — la mort est *l'événement théâtral par excellence*. Tout le reste est faux-semblant.

Au terme de cette entreprise d'universel « démasquage », on comprend aisément que rien ne demeure vivant ni réel : rien, et l'amour non plus (2). Même Khadidjà, la prostituée arabe si amoureusement évoquée, apparaît à l'auteur *comme un déguisement de chair équivoque pris par l'ange de la mort pour se glisser jusqu'à moi et me faire absorber, sans révolte contre ce qui est aussi naturel que la beauté, l'idée vénéneuse entre toutes de la chute future*. L'homme dans ce système n'est même plus une « passion inutile », il est, au-delà de toute passion, une vanité.

★

Tentative désespérée, donc, sur le plan humain et métaphysique autant que sur le plan littéraire. Est-ce ce désespoir qui prête à *Fourbis* sa tension pathétique, ou la forme séduisante sous laquelle il se voile? *Fourbis* assemble tous les charmes, puissants et morbides, des causes perdues : nostalgie d'un passé qui fut *unique* (le mot s'applique à un bruit entendu sur la route, un soir d'enfance) déroulement de souvenirs irremplaçables, précieux parce qu'irremplaçables,

(1) Il est intéressant de rappeler à ce propos que Hegel notait déjà qu'il manquait à la sculpture *le point essentiel où se concentre l'expression de l'âme comme âme, le regard de l'homme* et qu'il établissait également un rapport entre le héros tragique et la statue.

(2) Rappelons-nous aussi le terrible poème de Leiris sur *la Mère*, traitée tour à tour de *statue aveugle*, de *parodie* et d'*ange de la mort*, etc...

rêve de la *multiplication enivrante de soi par le contact avec les autres* que peuvent donner certaines circonstances historiques, enfin prestiges d'un style qui sous l'apparence d'un courant spontané garde une certaine rigueur classique. Ce livre provoque chez le lecteur un mélange indéfinissable et irritant de sentiments qui, paradoxalement, s'adressent plus à l'auteur qu'à l'œuvre; la sympathie et l'admiration le disputant, sans cesse, au regret de voir un grand talent se crucifier soi-même, au nom du seul Néant.

(Édit. Gallimard.) GENEVIÈVE GENNARI.

MERCREDI 14 MARS

« LA BELLE DAME SANS MERCI » DE J.-L. LE MAROIS (THÉATRE HEBERTOT).

La scène est à Bergame vers 1720. Ce choix de lieu et d'époque nous vaut un fort joli décor, celui du théâtre de cette ville, des costumes non moins jolis, le tout formant un ensemble tout à fait agréable à regarder.

Que se passe-t-il sur ce théâtre de Bergame ainsi réimplanté sur le théâtre de M. Jacques Hébertot? Une troupe de comédiens italiens y évolue, les personnages classiques de la Comedia dell'Arte : Isabelle, Colombine, la Duègne, Léandre, le Docteur, le Capitan, Arlequin. La directrice de cette troupe est française. C'est une grande dame qui fut, semble-t-il, du dernier bien avec le Régent. Un acteur italien venu jouer à la Cour lui a inspiré une passion. Pour le retrouver, elle est allée jusqu'à Naples ; quand elle y arriva, il venait de mourir. La grande dame en a conçu une aversion sans bornes pour l'humanité. Prenant la direction de la troupe à la tête de laquelle était son ami, elle l'a menée à travers l'Italie, lui imposant une discipline inflexible. Deux Arlequins, amoureux d'elle et repoussés, se sont pendus. (Le second se balance sous nos yeux au début de la pièce). Un garçon de Bergame, fou de théâtre, qu'on engage aussitôt pour tenir l'emploi, connaîtra-t-il un meilleur sort? Ce Gino, la dame se met à l'aimer, et cet amour la transforme, la rend bonne et généreuse. Mais Gino l'aime-t-il? Peut-être un moment. N'aime-t-il pas plutôt la gentille Colombine qui fut longtemps le souffre-douleur de la troupe et qui est éprise de lui? Toujours est-il que lorsque Colombine obtient de sa directrice de quitter les comédiens, Gino jouera au naturel son rôle dans la pantomime d'*Arlequin pendu*. A son tour, il se balancera au-dessus du plateau, la tête dans le nœud coulant.

La comédie de M. Le Marois est un élégant et parfois assez brillant exercice littéraire. Il paraît qu'elle est aussi chargée d'intentions philosophiques. C'est possible, et c'est tant pis, car c'est vraisemblablement à cela qu'elle doit d'être quelque peu obscure et verbeuse. Mais, en somme, ce divertissement n'est pas dépourvu de qualité.

Nous avons dit les mérites du décorateur, M. Jacques Marillier et du costumier, M. Marc Doelnitz. La musique de M. Maurice Jarre est spirituellement acide. La mise en scène est réglée avec son intelligence coutumière par Mme Marcelle Tassencourt, et la distribution réunit d'excellents acteurs : Yves Deniaud qui campe avec relief un raté bassement envieux, sorte d'Iago homme de lettres, Georges Cusin, Jean-Jacques Delbo, Claude Dedieu, et encore Mmes Claude Gensac qui a de la force, de la distinction, de l'émotion, Mireille Calvo, Marguerite Ducouret, Danielle Rivière, belle et sympa-

thique. Arlequin-Gino, c'est M. Michel Bouquet, qui serait excellent s'il consentait à ne pas dire son texte avec une volubilité qui prend l'aspect d'une récitation mécanique. C'est un procédé : il est mauvais.

R. D.

EXPOSITIONS BERCHTOLD ET PAUL GUÉRIN (GALERIE ANDRÉ WEIL).

La Galerie Romanet nous présente deux œuvres bien différentes, mais dont la juxtaposition aide à définir immédiatement les harmoniques essentielles.

Berchtold nous offre des paysages de Grèce qui sont de dures symphonies de couleurs, au dessin stylisé, dont la vie jaillit violemment. Il compose des bouquets en touches brûlantes, qui se répondent en une symphonie désordonnée, ou évoquent l'univers du cirque.

Les tableaux de Paul Guérin suggèrent un monde de rêve, trempant dans une grisaille bleue et mauve. Il réussit même à poétiser les dures silhouettes des gratte-ciel, entrevues à travers la même brume, qui les irise d'argent. Il s'attarde sur les bords de la Seine, où une fine lumière grise s'accorde aux teintes de sa palette. Il incruste des branchages précis sur un ciel mouvant. De son trait, en apparence hésitant, sourd une harmonie en mineur qui éveille dans l'âme de subtils accords.

R. W.

JEUDI 15 MARS

Livre nouveau. — Robert Poulet : la Lanterne magique.

ROBERT POULET : LA LANTERNE MAGIQUE.

La critique littéraire souffre de plusieurs maux, dont le moindre n'est pas sa soumission à ce qu'on appelle abusivement *les exigences de l'actualité.* En un temps où l'inflation de la production littéraire fait un peu perdre de vue qu'un livre n'est pas — ne devrait pas être — un objet de consommation courante et immédiate, appelé à ne retenir l'attention que huit jours durant, au mieux une saison (celle des prix littéraires, notamment), il est malheureusement avéré que la critique, jouant le jeu, concourt trop souvent à encourager cet oubli. Accablée sous le nombre, exagérément soucieuse de faire un sort à *tout* ce qui se publie, elle en vient à vouloir rendre compte du plus grand nombre possible de livres, et à le faire dans une optique à la fois superficielle et artificielle à l'excès. Il y a, pour le critique-moyen, les livres-dont-il-faut-avoir-parlé, comme il y a, pour le lecteur-moyen, les livres-qu'il-faut-avoir-lus. Ce sont généralement les mêmes. Et il faut bien constater que, huit fois sur dix, ils ne le méritent guère.

Ce qui fait l'excellence d'un livre tel que *la Lanterne magique* de Robert Poulet, c'est que son auteur se soucie peu des *exigences* en question. Parmi les quelques centaines d'écrivains dont les noms, au cours de ces dernières années, ont pu un instant retenir l'atten-

tion, Robert Poulet n'en a retenu qu'une trentaine, exemplaires à l'un ou l'autre titre. Ce sont ou bien ceux d'écrivains dont l'œuvre compte vraiment, a dès à présent sa place dans la bibliothèque de l'honnête homme (comme Montherlant, Céline, Chardonne, Giono, par exemple); ou bien ceux d'hommes qui d'une manière ou d'une autre ont joué un rôle dans l'histoire des lettres et de la sensibilité de notre temps (comme Morand, Cocteau, Paulhan, Éluard, Genet, Camus, Simone de Beauvoir ou Samuel Beckett); ou bien encore ceux d'auteurs dont l'apparition a permis certains espoirs (comme Dominique Robin, Roger Nimier, Jacques Laurent, Félicien Marceau, Willy de Spens). Je ne les cite pas tous. Au reste, il ne s'agit ici que d'un premier *recensement*, qui ne se donne pas pour exhaustif. Cette *Lanterne magique* nous vaudra sans nul doute d'autres plaisirs et d'autres découvertes. On peut souhaiter que, dans un volume ultérieur, Robert Poulet fera place à des écrivains comme Pierre Boulle ou Julien Segnaire, dont l'apparition, ces années-ci, sans égaler peut-être en importance celle d'un Lucien Rebatet romancier (*les Deux étendards* sont sans aucun doute possible l'un des deux ou trois romans les plus marquants de ces dix dernières années), autorise tout de même plus d'espoirs dans les destinées du roman français que celle d'une Françoise Sagan.

Enfin, il serait injuste de ne pas souligner que dans les quatre pages d'une introduction intitulée *Une littérature non classée*, Robert Poulet définit admirablement son dessein, montre en même temps ce que devrait être celui de toute critique littéraire digne de ce nom, en quoi et pour quelles raisons celle-ci *trahit* trop aisément sa fonction, et relève au passage quelques-uns des symptômes du mal profond dont souffre la littérature d'aujourd'hui.

(Édit. Debresse.) CLAUDE ELSEN.

VENDREDI 16 MARS

Les *Lettres* de Paule Régnier que viennent de publier les éditions Desclée de Brouwer, complètent le célèbre *Journal*, paru chez Plon en 1952. Ces deux livres s'apparentent au genre *mémoire :* rencontre avec soi, mais comme Paule Régnier n'a jamais pu admettre l'existence d'une vie séparée, rencontre aussi avec les êtres et avec le monde. A cet égard, à chaque page de ces ouvrages, Paule Régnier ne cesse de nous rappeler sa présence avec tout son poids de sensibilité qui se nuance en impressions variées, tantôt douces et tantôt tragiques ou même effrayées, mais toujours en nous donnant le sentiment que nous vivons avec elle, — ce qui fait de ces livres des œuvres vivantes et méritant à ce titre d'être publiées et lues.

Le *Journal* de Paule Régnier (1) demeure l'un des documents les plus bouleversants de ce siècle. Sans pouvoir trouver d'autre issue

(1) Édit. Plon.

à ses exigences que la mort, elle s'est désespérément heurtée à toutes les possibilités de bonheur terrestre. Quelle peine mystérieuse, quelle secrète blessure, dont sa pudeur la retient de nous faire l'aveu dans son œuvre, l'a conduite, de détresse en détresse? Sa correspondance ne nous le laisse guère soupçonner, mais nous savons aujourd'hui ce qui a pesé sur son destin. Toute jeune, une disgrâce physique l'a condamnée à vivre repliée sur elle-même, à se retrancher chaque jour davantage de la communauté des vivants. Atteinte d'une infirmité qu'elle sait incurable, il lui arrive, aux heures de découragement, de se croire une sorte d'*exception monstrueuse*. La solitude où elle s'est volontairement confinée ne fut cependant pas absolue : en lui dictant ces *plaintes dans la nuit*, ces cris déchirants, ces appels qui jusque dans le cœur de ses frères et sœurs d'infortune retentissent, le sentiment de sa misère personnelle lui aura permis de communier avec le malheur des autres, d'atteindre par l'expression de sa propre souffrance à la souffrance universelle.

La *Correspondance* de Paule Régnier éclaire et prolonge le drame spirituel que nous avait révélé son *Journal*. Cent trente-huit lettres portent ici témoignage des liens qui l'unissaient à quelques rares parents ou amis. Autour de cette recluse, emprisonnée dans le mystère de sa vérité intérieure, elles tissent une à une le réseau des sympathies humaines. Un petit groupe d'intimes, dont la physionomie nous apparaît *négativement*, peut-on dire, comme sur une épreuve photographique : les Charles du Bos et les Louis Buzzini, Guy Chassériau, ses sœurs Jeanne et Yvonne, ainsi que ses directeurs de conscience, l'abbé Simeterre et le P. C..., recueillent tour à tour ses élans généreux, ses fiévreuses confidences. Ce que nous découvrons dans ces pages où les problèmes les plus divers s'inscrivent sous forme d'interrogations sans réponse, c'est l'horreur et l'angoisse des maux innombrables qui, en rompant les digues que la justice, l'amour et la charité leur opposent, risquent d'anéantir l'humanité tout entière. Quand la haine aura fait triompher son empire, que deviendront les humbles trésors qu'a patiemment amassés cet écrivain douloureux et dont la destruction qui les menace lui fait mieux sentir la fragilité? Depuis dix ans que le monde est en guerre, son pessimisme s'est nourri d'une telle inquiétude. *Si rien ne me comble, tout me prive et me manque*, avoue-t-elle un jour à sa sœur. Et il est vrai qu'à cette créature chez qui le moindre événement prend des résonances infinies, aucune déception n'aura été, semble-t-il, épargnée. Tout ce qui aurait pu lui apporter quelque joie, lui offrir recours ou réconfort, l'a finalement trahie. La pure et violente passion que lui a inspirée le poète Paul Drouot, tué sur le front d'Artois en 1915, elle s'est longtemps efforcée d'en *transcender* l'image, jusqu'au jour où elle a compris qu'une autre avait occupé la première place dans le cœur de son héros, pour elle deux fois perdu. Plus tard, ce besoin d'exaltation, ce goût de l'héroïsme qu'elle demande aux plus grands lyriques, les Hugo, les Chateaubriand, les Claudel, placés par elle au rang d'intercesseurs ou de divinités tutélaires sur les autels de la littérature, elle en mesurera soudain la vanité lorsqu'elle découvrira qu'un Claudel ou qu'un Valéry, pour des raisons d'ailleurs opposées, ne croient ni l'un ni

l'autre à la suprême vertu de l'art et du génie. Si elle a cherché enfin, par sympathie et dévotion aux souffrances du Christ, quelque consolation dans la religion catholique, elle a dû souvent s'avouer qu'elle n'y saurait trouver ni complet apaisement ni certitude absolue, incapable qu'elle est de transformer en harmonie ce qui lui est toujours apparu comme un conflit sans remède.

Dans une étude liminaire où la rigueur d'analyse et la lucidité n'excluent pas tout sentiment de miséricorde, le R. P. Louis Barjon a retracé les étapes de cet itinéraire spirituel. Avec infiniment de piété, il s'est penché sur le mystère d'une âme qui n'a pu trouver, dans la lumière de la vérité éternelle, son accomplissement. Cette tragique destinée, il la compare à une corde dont les fibres cèdent l'une après l'autre sous la traction d'un poids trop lourd. *L'acte final*, conclut-il, *est moins un geste de révolte et de désespoir que de lassitude infinie.* Lorsque, dans la nuit du 30 novembre 1950, Paule Régnier accomplit le geste fatal qui tranche le fil usé de ses jours, sa résistance est à bout, il lui faut déposer le fardeau d'angoisse et de pitié dont elle a voulu, à l'image du Sauveur, assumer la charge écrasante. C'est par là cependant qu'elle rejoint dans sa foi les souffrances de Celui dont Pascal nous affirme qu'*Il continuera d'être pour nous en agonie jusqu'à la fin des temps. — Impossible de me désintéresser du monde*, écrit-elle à ses sœurs, *pas plus que vous de vos enfants!* Et elle trouve alors ce mot où se résume la grandeur de sa vocation douloureuse, ce mot que nul n'avait prononcé avant elle : *Le monde est mon enfant.*

(Édit. Desclée de Brouwer.) J. L.

EXPOSITION JEAN EVE (GALERIE ROMANET).

La peinture de Jean Eve est exempte de toute fougue romantique et il est vain d'y rechercher cette *aura* qui prolonge la vision picturale et la transpose sur le plan de la poésie. Cependant, la personnalité de l'artiste réussit à s'imposer, à travers un univers dont la profondeur est absente.

Nous retrouvons une technique en apparence semblable à celle des dessins d'enfants. Mais ceux-ci ont été tracés par une main d'homme, qui les a repensés. Les thèmes sont toujours semblables, accordés à l'eau des canaux vénitiens, à la neige figeant des paysages de branches nues, délicates comme celles qui se découpent en transparence sur les porcelaines japonaises. Et Jean Eve semble encore influencé par l'art asiatique lorsqu'il incruste des branches de pommiers duveteuses sur une prairie ou sur la pâleur d'un ciel mauve.

Dans cet univers, il y a encore des églises et des maisons campagnardes, des bouquets de fleurs naïves, aux pétales délicatement ourlés. Tout y est simplicité et pureté, dont la grâce fragile émeut par des moyens apparemment simples. L'homme est à peu près absent, et n'apparaît qu'en silhouette.

R. W.

LUNDI 19 MARS

« A LA MONNAIE DU PAPE » DE LOUIS VELLE (THÉATRE GRAMONT).

M. Louis Velle appartient à cette phalange de comédiens qui se veulent aussi écrivains. Brillant interprète d'un des principaux rôles de *l'Amour des quatre colonels*, il s'est essayé, avec un résultat heureux dans le roman humoristique et le voici auteur dramatique. Son excellent début nous a rappelé celui de son camarade Michel André avec *Un coin tranquille*.

M. Louis Velle a imaginé qu'un jeune romancier, lauréat d'un prix fructueux, s'introduit, à l'instigation de son éditeur, dans une famille de marchands d'objets de piété, quartier Saint-Sulpice. Il doit profiter de ce séjour pour écrire son second livre. Ce sera une virulente satire de la bourgeoisie bien-pensante, qui fera grand bruit. Mais il est découvert, et pour se venger, les bons bourgeois qu'il devait ridiculiser le mystifient à leur tour. Ils feignent que le magasin où s'abrite leur honorable maison est un repaire de « gangsters » dont le trafic de la drogue, la fausse monnaie et l'assassinat des gêneurs constituent les travaux ordinaires. Bien entendu, tout s'arrangera. Quand le boutiquier apprendra que le jeune homme a déjà gagné plusieurs millions avec un seul livre et qu'il est probable que le second lui en rapportera autant, son point de vue sur la littérature se modifie du tout au tout. Il ne doute pas un instant d'avoir trouvé le gendre qu'il lui fallait. Ce qui fera, d'ailleurs, en même temps le bonheur de sa fille.

Tout à fait invraisemblable, cette pièce n'a d'autre prétention que de divertir. Elle y réussit pleinement. M. Louis Velle a machiné ses quatre actes avec une experte dextérité. Il a le sens du revirement, du rebondissement, de la scène à faire, de la réplique en situation. Il paraît né pour le vaudeville.

Une troupe comique excellente donne vie et mouvement à sa farce. Tous ces bons acteurs, stylés de main de maître par M. René Dupuy, ont droit aux éloges et, en tête, le couple charmant que forment M. Michel Roux et Mme Frédérique Hebrard, femme de l'auteur, qui ajoute son succès personnel à celui de son mari.

R. D.

« CHATTERTON » D'ALFRED DE VIGNY (THÉATRE DE L'ŒUVRE).

Le drame de Vigny pouvait-il encore intéresser et toucher?

Certes, il a plus d'un sujet de rebuter les spectateurs d'aujourd'hui. La solennité emphatique du style, chargé d'adjurations et d'invocations, la gravité prêcheuse que jamais l'humour ne tempère, le dessin sommaire de certains personnages (le méchant John Bell opposé au quaker toujours bon, toujours juste, toujours sage), il y a là de quoi agacer, sans compter que nous ne croyons plus guère au poète paria, victime inéluctable de la Société.

Pourtant, malgré ses défauts, *Chatterton* parvient encore à s'imposer. La pièce est construite avec vigueur et ampleur. Elle porte en plus d'un endroit la marque d'un grand écrivain (la scène entre le quaker et Chatterton et la scène finale, entre autres). Elle anticipe parfois de curieuse manière (je pense aux quelques réflexions sur le machinisme et ses répercussions sociales qui préludent à *la Ville* de Claudel.) Enfin il en émane constamment une grande noblesse et Ketty Bell est une figure féminine exquise et vraie. On est ému par elle beaucoup plus que par le poète.

De sorte que l'Œuvre, en décidant non sans quelque audace, de reprendre le drame de Vigny, a offert une précieuse occasion au public de faire le point sur un des plus importants ouvrages du théâtre romantique. Et quand on pense que cet effort était nécessairement limité à un très petit nombre de soirées, il faut en témoigner quelque gratitude aux interprètes, à leur tête à M. Michel Bouquet, Chatterton possédé d'un feu sombre et à Mme Ariane Borg, Ketty Bell pudique et émouvante.

R. D.

VENDREDI 23 MARS

Livre nouveau. — André Villebœuf : Sérénades sans guitare.

ANDRÉ VILLEBŒUF : SÉRÉNADES SANS GUITARE.

Utilisant au gré des circonstances tous les moyens de transport, et même à l'occasion ne refusant pas le plus simple et le plus ancien, mais non certes le moins favorable à l'observation, la marche à pied, André Villebœuf depuis tantôt trente ans parcourt l'Espagne. Il dessine, il peint. On sait avec quelle libre précision, quelle vérité suggestive son pinceau restitue les types humains, les paysages, les scènes de mœurs que ses pérégrinations ont fait défiler devant son œil jamais distrait ou las. Il est un voyageur profondément compréhensif parce que sa curiosité est toujours disponible. Voici qu'il remplace le pinceau par la plume. Et ce sont ces Sérénades sans guitare, « *livre flâneur et charmant* ». *Deux épithètes de Gérard Bauer qui le définissent avec justesse.*

En ces quelque trois cents pages, André Villebœuf a voulu d'abord se divertir lui-même en évoquant tant de souvenirs amassés. Sa démarche est capricieuse comme la mémoire. Que lui fait au surplus la rigoureuse ordonnance? Il va, il vient, il retourne sur ses pas. Son récit est celui d'un témoin de bonne foi qui s'intéresse à tout ce qu'il rencontre, aux danseuses, aux toreros, aux écrivains, s'attarde à flâner dans les jardins de Murillo, suit le chemin de don Quichotte, aujourd'hui bordé de pompes à essence, ou s'arrête devant les travaux qui marquent une volonté de renaissance.

Montaigne voyageait aussi. Aussi bien Villebœuf se défend-il d'être moraliste. Conteur d'anecdotes, oui; chasseur d'images, bien sûr puisqu'il est peintre. Et cependant, son récit s'entrecoupe d'observations, de remarques qui sont bien d'un moraliste au sens étymologique. Comment ne le serait-il pas avec sa curiosité passionnée de l'homme, avec son goût pour les personnages hors série, pour les originaux? Et s'il aime si ardemment l'Espagne, n'est-ce pas en partie parce qu'on y découvre plus qu'ailleurs sans doute, des individus aux caractères fortement accusés, des êtres que la vie n'est pas parvenue à poncer, à effacer?

Livre d'un peintre qui ne confond pas la couleur avec le bariolage, Sérénades sans guitare *affirme partout l'entière liberté de jugement de l'auteur. C'est un livre* « *d'humeur* » *gai, jovial, spirituel, mélancolique, vibrant. A chaque page, l'homme est présent, s'exprimant en toute sincérité. Tantôt il conte de joyeuses histoires, tantôt il fixe une silhouette comme dans un croquis à l'eau-forte, tantôt il enferme dans des traits précis monuments ou sites; parfois un raccourci vigoureux donne à réfléchir. Ce ne sont point, ces* Sérénades, *des variations avec, comme on chante dans Ravel, un peu d'Espagne*

autour. Ce sont les fruits lentement mûris du souvenir, l'Espagne même, profondément sentie dans son essence.

(Édit. Plon.) R. D.

EXPOSITION VLAMINCK (GALERIE CHARPENTIER).

Vlaminck, que Claude Roger-Marx qualifie de *fauve intégral, dont on ne saurait exiger qu'il se dompte lui-même*, a aujourd'hui quatre-vingts ans. Et, pour la première fois, une exposition complète de ses œuvres nous est présentée à la Galerie Charpentier. Ensemble unique qu'il ne nous sera peut-être jamais donné de revoir, et que de nombreux collectionneurs américains anglais, suisses et français ont contribué à réaliser. L'unité puissante d'une œuvre y est mise en pleine lumière, à travers les deux grandes étapes : les époques fauve et cézanienne, qui menèrent l'artiste à l'évocation de paysages tourmentés.

Deux cents œuvres sont ici groupées, dont une trentaine d'aquarelles et de dessins. Ce sont d'abord les couleurs crues, plaquées sur la toile, la fusion des teintes riches et lumineuses qui font baigner tous les paysages et tous les visages dans la même vision d'incendie, le cri ardent de la chair, qui va peu à peu s'assourdir. Et Vlaminck entrera alors dans son époque *cézanienne*. Mais le même levain soulève ses paysages et la même symphonie brutale éclate dans la manière dont il plaque des accords bleus et verts sur sa toile. Déjà, dans son ciel, on voit poindre l'angoisse.

Et c'est bientôt elle qui envahit toutes ses peintures, qu'il traduit inlassablement à travers ses jeux d'eaux et de nuages, ses routes qui le mènent au bout de lui-même et que menace toujours l'orage, ses lourdes feuillées qui nous emprisonnent dans une lumière de profondeurs. Parfois, il s'accorde une halte : et c'est l'émouvante fragilité d'un paysage au bord de l'eau. Mais il revient bien vite à ses chemins ravinés, soulevés par d'étranges houles semblables à celles qui animent ses *marines*. Il nous livre la mer véritable, celle qui garde toute sa puissance incantatoire. Il courbe des blés sauvages dans le vent et on oublie qu'ils sont blonds et flexibles. Il découpe sur la neige des villages hallucinés : ce thème de la neige toujours repris, pour aboutir à ce *Soleil sur la neige*, peint en 1956, où une lave blanche monte vers l'astre froid. Ce paysage de fin du monde est déchirant, comme s'il était une des dernières visions de l'artiste.

Cette palette s'accorde aux harmonies subtiles de la Bretagne, aux paysages du bout du monde. Parfois, la vision trop riche se décompose dans un vertige halluciné et les horizons deviennent fulgurations, cris. Mais la sensibilité de Vlaminck se contient dans ses natures mortes, austères et puissantes, où chaque objet a son poids exact. La précision heurtée de ses dessins contraste avec la poésie de ses aquarelles, qui reprennent pourtant les mêmes thèmes que ses toiles.

La richesse d'invention de l'artiste éblouit. Avant lui, personne n'a traduit, avec une semblable intensité, l'angoisse de paysages soulevés par la lave noire et blanche de la boue et de la neige, traversés par le long cri d'un rouge. Nous sentons la fermentation violente d'un volcan sous les éléments de visions qui pourraient paraître familières aux yeux des profanes. Mais Vlaminck sait nous délivrer de notre passivité, nous entraîner dans le tourbillon de son sang tumultueux. Et ce sont les chevauchées de l'imagination sur ces routes qui ne mènent nulle part, l'angoisse retrouvée au bout de chaque horizon et liée à la sensualité. La pureté atroce de la neige, elle-même, ou celle de l'écume, ne sont là que pour nous proposer une impossible délivrance.

Et Vlaminck le sait bien, qui peint avec sa chair puissante, avec son sang, qui se bat avec cet univers qui l'entoure. Les murs de la prison se resserrent, mais sa vitalité les fait éclater. Cependant, au soir de la lutte, c'est l'angoisse qui revient, non la sérénité d'une certitude. Ce lutteur sait que l'art ne propose pas de rémission et qu'il doit encore marcher, sur les routes convulsées, vers l'aube de la lumière.

R. W.

LUNDI 26 MARS

Livre nouveau. — Georges Castellan : D. D. R. Allemagne de l'Est.

GEORGES CASTELLAN : D. D. R. ALLEMAGNE DE L'EST.

Cet ouvrage se recommande d'abord comme une excellente application d'une méthode nécessaire dans les temps modernes, et sans doute appelée à se généraliser en plusieurs domaines : celle de l'étude écrite en collaboration par des spécialistes, sous une direction éclairée et informée qui permet de conserver à l'ensemble son unité, et même ici, ce qui est plus particulièrement intéressant, une sensible unité de ton.

Georges Castellan désirait évidemment nous donner de l'Allemagne de l'Est une vision la plus complète possible, à la fois en étendue et en profondeur, pourrait-on dire, et une vision qui fût comme un témoignage : voilà ce que nous avons pu savoir de ce pays. Et de citer soigneusement les sources en ajoutant même, à la fin du volume, une bibliographie fort utile à quiconque voudra continuer de s'informer, une sorte de clé de ces sources. Mais il lui fallait encore, pour répondre à l'esprit de la collection où paraît son livre, déceler des courants, des tendances, signaler des possibilités, non seulement une orientation, mais des besoins obscurs, des quêtes, des attentes. Il fallait essayer enfin de répondre à la question la plus importante : que devient l'homme dans ce pays, dans cet État, et quels sont ses espoirs, quelles sont ses chances d'avenir? Car on nous parle d'un homme nouveau. Mais que contient ou que contiendra-t-il réellement en son être, cet homme-là?

Grâce aux textes de G. Castellan et de ses collaborateurs, MM. Bart, Calvez, Lewin, Ruffieux, Zyss, Bugnicourt et Altmeyer, nous assistons à la naissance de la D. D. R. sur les ruines du IIIe Reich et après la période d'occupation soviétique, nous voyons s'organiser les infrastructures du nouvel État, où l'économique étroitement lié au politique joue un rôle primordial, suivant les enseignements de la doctrine marxiste - léniniste, qui imprègne tout l'appareil. Cette priorité de l'économique, ce contrôle du politique nous paraissent indispensables aux premiers temps. L'Organisation de la production sur des bases collectivistes ne va pas sans l'éclatement des cadres anciens, qui d'ailleurs se trouvaient déjà fort éprouvés en Allemagne, à la fin de la guerre, et la solution de certains problèmes techniques réclamait un ordre rigoureux.

Mais nous continuons de penser qu'une solution même très com-

plète et la plus heureuse qui soit, la plus avantageuse pour tous, une solution générale de l'ensemble des difficultés économiques et qui en arriverait à assurer à chacun la satisfaction de ses besoins normaux — ce qui est évidemment légitime et souhaitable — une telle solution ne résoudrait pas pour autant le problème fondamental de l'homme. Sans doute aiderait-elle à mieux poser ce problème, mais il resterait à faire pour le résoudre un effort immense, et un effort dépendant non seulement de la collectivité, mais de chaque individu, de chaque être. Cela, les dirigeants de la D. D. R. certainement ne l'ignorent pas.

Que nous laisse donc entrevoir, de ce suprême aspect du problème, qui est en définitive spirituel, l'ouvrage de G. Castellan? Il nous renseigne sur une *voie particulière* dans l'application du marxisme, qui fut un moment de règle en D. D. R. et qui a son intérêt, car une uniformité des méthodes risque d'être dangereuse par son abstraction, en ne tenant pas assez compte des caractères particuliers des peuples. Il nous laisse espérer une extrême purification de l'esprit évangélique chez les chrétiens : *Une assez large élite semble se rendre compte qu'il n'y a que la perfection évangélique pour opposer au matérialisme athée une force valable.* Et nous ne devons pas oublier que le matérialisme de l'Ouest, de l'Occident, quand il essaie de se parer des plumes du spiritualisme pour l'utiliser à des fins politiques, est peut-être plus dangereux pour la véritable vie spirituelle que le matérialisme de l'Est. Enfin l'important chapitre consacté à *une nouvelle culture* est à examiner avec une extrême attention, en particulier dans les passages qui traitent de la primauté du fond sur la forme, dans toute œuvre d'art. Le problème qui se repose ainsi, c'est celui du sel de la terre.

(Édit. du Seuil.) CHRISTIAN CAPRIER.

« L'HOMME, LA BETE ET LA VERTU » DE PIRANDELLO (THÉATRE EN ROND).

Voici un très amusant vaudeville. Signé Veber et Hennequin, il aurait fait autrefois les beaux soirs du Palais-Royal. Pourquoi ne ferait-il pas ceux du Théâtre en rond?

A la vérité, Pirandello (fort bien adapté par Louise Servicen et Max Maurey) n'a point eu recours au lit et autres accessoires du vaudeville. Il se borne à conter gaillardement une histoire assez leste sur le thème bien connu de l'absence du marin et de ce qui peut s'ensuivre. Une jeune femme, jolie et assez sotte, a épousé un capitaine au long cours, véritable brute, qui la terrifie pendant ses brèves escales, et qui entretient ailleurs un autre ménage. Elle a trouvé un consolateur dans un professeur qui enseigne à son fils les rudiments du latin. Il est arrivé ce qui arrive souvent. L'apprenti latiniste va se voir pourvu d'un frère ou d'une petite sœur. Mais voici le mari qu'on n'attendait pas si vite. Avec la complicité de deux amis, un médecin et un pharmacien, on lui redonnera une forte envie d'exercer ses prérogatives conjugales, à quoi il se refusait depuis longtemps, trouvant ailleurs satisfaction. Un gâteau aphrodisiaque fera l'affaire. Le navigateur reprendra la mer, laissant le professeur et son amie débarrassés de leur anxiété. Il endossera la paternité.

Tout cela est machiné le mieux du monde avec les contretemps, les incidents multiples propres à animer la situation et à retarder le dénouement prévu. Le dialogue est coupé, haché, parfois à l'extrême. Il n'est pas exempt d'un peu de bavardage que seul un mouvement « prestissimo » peut masquer.

Si cette agréable pièce ne recèle pas beaucoup de subtilités, d'intentions, de dessous, elle contient un personnage, celui du professeur, d'une psychologie assez fouillée. C'est un hypocrite fort habile à camoufler ses petites manœuvres, à se donner les apparences de la respectabilité, de la vertu insoupçonnable, à reporter sur les autres ses responsabilités.

Excellente interprétation dans la mise en scène, parfaite à son habitude, d'André Villiers. Mlle Rosine Luguet fait la niaise avec esprit, M. Alexandre Rignault est un marin mari tonitruant et herculéen. Gesticulant et volubile, M. Gilbert Gil se tient dans la meilleure tradition comique.

R. D.

MERCREDI 28 MARS

Livre nouveau. — Maria Le Hardouin : Colette.

MARIA LE HARDOUIN : COLETTE.

Rien ne semblait devoir rapprocher Maria Le Hardouin, la romancière de *la Voile noire*, inquiète, torturée par l'énigme de la condition humaine, vivante interrogation métaphysique (1), de Colette qui s'est toujours défendue d'être un écrivain à idées et dont l'œuvre ne débouche sur aucune ouverture spirituelle. Il nous souvient, d'ailleurs, d'avoir connu une Maria Le Hardouin dont nous attendions, en somme, un ouvrage plutôt réticent. Quelques mois plus tard, nous la retrouvions conquise, comme envoûtée, par la magie de l'œuvre de Colette.

Pour la première fois, sans doute, depuis sa disparition, nous la voyons jugée selon la perspective nouvelle qui deviendra celle de la postérité et l'auteur dégage, de trop nombreuses scories, les invariants qui expliquent et déterminent sa personnalité.

Deux influences — contradictoires — l'ont marquée : celle de sa mère et celle — longtemps méconnue ou déformée — de Willy. Leur seul point commun est que *ni l'une, ni l'autre n'impliquerait une quelconque transcendance.* A l'aide de citations choisies avec la minutie du chartiste, serties dans le texte avec l'art du romancier, l'auteur fait revivre l'étonnante et *très chère Sido athée... parée d'enfants, de fleurs et d'animaux comme un domaine nourricier.* Quand, à l'heure de la première communion, sa fille subit la tentation de la foi — une foi qui n'aurait eu, avouera Colette plus tard, que trop tendance à s'attacher à ce qu'elle nommait les pièges des puérilités et des fastes liturgiques — il suffira d'un regard appuyé, de quatre mots : *Tu y crois, Minet-Chéri?* pour refermer à jamais une âme sur le point, peut-être, de

(1) N'a-t-elle pas, pour écrire cet ouvrage, interrompu la rédaction d'un essai : *Recherche d'une Éternité quelconque,* auquel elle se consacre depuis plusieurs années?

s'épanouir. Et l'enfant qui a appris, avec son père, à ne jamais se trahir, avec le chat *à se taire longuement*, s'éloigne vers son *destin de petite femelle* dont la seule éthique se résumera à croire que rien de ce qui relève de la Nature ne peut être mauvais.

Et pourtant, toute jeune, elle a connu des éclairs de mélancolie et d'amertume. Maria Le Hardouin nous la montre, dans un des très rares passages où dans l'œuvre de Colette il soit fait appel à un dieu, prononcer des paroles inattendues : *arrête-toi, cet instant est si beau... Oh! souhaite d'arrêter le temps... souhaite cela si fort qu'un dieu, quelque part, s'en émeuve.* L'auteur aurait pu rapprocher la première phrase du célèbre *verweile doch, du bist so schön!* de Gœthe dont elle est la traduction presque littérale.

Alors intervient Willy, celui qui lui apprendra l'amour, la jalousie, le dégoût. Il fera naître sur ses lèvres cette phrase atroce : l'amour n'est pas un sentiment honorable et, après lui avoir mis aux doigts la plume trouble des *Claudine*, l'amènera à rechercher la pureté ailleurs que chez les humains, chez les bêtes. Toute une partie de l'œuvre de Colette — la moins riche, exception faite pour *la Vagabonde* et les *Chéri* — peindra la lutte du couple qui s'asphyxie lentement dans un univers sans échappatoire, existentialiste avant la lettre, où flottent des êtres comme à jamais vides, que hante parfois le non-vouloir vivre de celui qui ne s'est jamais aimé.

Le chapitre *les Rencontres de Colette : les humains et les bêtes* mériterait d'être reproduit intégralement.

La partie la plus nouvelle est peut-être l'étude fouillée de l'art et du style de Colette. Elle s'ouvre par l'affirmation en apparence paradoxale que Colette n'a pas de style : la magie de son verbe recréateur est telle que le contenant disparaît : il ne reste que le phénomène à l'état pur. Sans jamais déboucher sur l'infini, son fini nous émerveille par sa *débanalisation du réel*.

L'émouvante évocation des dernières années de Colette atteint à la noblesse. Dans sa lutte contre la souffrance que Maria Le Hardouin compare à celle de Montaigne, nous la voyons, comme un fleuve, remonter, lentement, à sa source. Son art de bien vieillir consiste à s'émerveiller toujours. Elle retrouva ainsi, dans le dernier mot qu'elle put proférer l'enseignement de Sido : *Regarde...*

On aimerait tout citer : les pages où l'auteur rapproche Colette de Proust, le seul que nous puissions lui comparer dans l'art de traduire une sensation; ou, pour le tempérament, du jeune Claudel; celles où elle l'oppose à Gide et à Valéry.

Ce livre qui réussit le tour de force d'être à la fois enrichissant, vivant et bien écrit, deviendra sans doute, pour reprendre les paroles mêmes de celui qui fut le compagnon des vingt dernières années de Colette, indispensable à tous ceux qui voudront étudier l'œuvre de la grande romancière.

(Édit. Universitaires) MARIE-CLAUDE BLANCHET

VENDREDI 30 MARS

Nous avons groupé à la fin de cet *agenda* de mars, des notes de lectures sur des romans publiés depuis le début de l'année.

CARLO COCCIOLI : MANUEL LE MEXICAIN.

On connaît les possibilités d'expression de Carlo Coccioli : vastes comme l'art diffus, riche en symboles, qu'il s'est choisi. Coccioli, en développant son univers romanesque, se fait fort, semble-t-il, de franchir tous les obstacles. Ses romans serrés (si l'on veut), qu'il s'agisse du *Jeu* ou de *la Ville et le Sang*, présentent un défi de n'accepter aucune démission, même dans la mesure. Mais Coccioli, je pense, n'a guère le pouvoir de cerner, d'enfermer la vérité de quelques personnages dans un nombre voulu de pages. *Le Jeu* et *la Ville et le Sang*, dans leur limite imposé, ne valaient que par le prolongement des pensées et des gestes des protagonistes. Don Ardito, dans *le Ciel et la Terre*, s'interrogeait : *Mais pourquoi donc suis-je en train de me perdre dans ces réflexions? Est-ce le rêve qui continue, la fable?* Carlo Coccioli est ce qu'on pourrait appeler un mystique du réel. Presque toujours, chez lui, la légende vient étayer le fait de l'état pur, jusqu'à lui prêter une importance magique. Il se détourne de l'être livré à sa nudité, à son néant terrestre. On ne peut trouver, parmi les jeunes romanciers de ce temps à cheval sur plusieurs cultures, un auteur moins exposé à la discipline gidienne et à sa contexture. Tout tend à être dit, et tout reste en suspens dans cette œuvre déjà importante, assez irritante, parfois, dans son goût des fausses obscurités. Rien ne semble importer à Coccioli que le fait d'exprimer quelques âmes ardentes, leur trouble sensuel ou religieux, et de suivre en elles un état de mysticisme cosmique proche du sien. Les romans de Coccioli, de *Fabrizio Lupo* à *l'Image et les Saisons*, traînent tout le monde après eux, avec une sorte de prodigalité ou d'exaspération franciscaine. Rien ne se résout ici que par une volonté de béatification, à la fois fulgurante et incertaine, de l'individu par lui-même. Le *Ciel et la Terre*, dans le monde de Coccioli, déversent leurs miracles intarissables.

Manuel le Mexicain n'échappe pas à ce besoin de richesses et de grandeur. La gratuité s'y mêle à l'efficacité. Cependant, tout autant que l'Homme, c'est le Mexique qu'il a voulu exprimer ici, sans s'illusionner sur une ambition de cet ordre : *De tout ce qui appartient au Mexique*, écrit Coccioli, *on ne saurait rien décrire par des expressions d'une signification sûre et acceptable*. Toutefois, à son habitude, le romancier n'a écarté aucune difficulté, aucun péril de sa route. Dans sa forme même, *Manuel le Mexicain* indique une fringale insatiable de découverte et de vérification : aperçus touristiques, monographie de mœurs, exploration des thèmes religieux y voisinent, pour préluder à des passages incantatoires d'où s'élève, soudain très pur, une sorte de chant de l'absolu. On devine que Carlo Coccioli a rencontré le Mexique, tout comme D.-H. Lawrence, à la recherche d'un *modus vivendi* et de sources vivifiantes. Tout comme l'auteur du *Serpent à*

plumes, il a été ébloui par l'ineffable naturel d'une terre où la spontanéité des êtres se joue jusque dans la magie. Lawrence, de ses échecs, savait faire des conseils. Ses motifs sensualistes exaspérés gardent un pouvoir d'appel, et leur écho subsiste en nous. Pour Coccioli, moins intellectuel certes, plus secrètement humain, il n'a fait que s'incliner devant le monstre, sans chercher à comprendre. *Manuel le Mexicain* nous montre un auteur dépassé par son objet, les digressions et les recherches qu'il lui impose — et cela forme après tout le livre le plus curieux, le plus pathétique peut-être du romancier italien.

Reste l'histoire de *Manuel le Mexicain*, ce garçon qui, après avoir joué le rôle du Christ (1) dans une mascarade de village, se croit à vingt ans plus vieux que le monde. Son visage d'idole plane en symbole sur trois cents pages. Héros que nous perdons et retrouvons après maints détours et recoupements et qui, dans son destin énigmatique, ne semble rien d'autre qu'une émanation du Mexique éternel. En Manuel, insaisissable et troublant comme le sol dont il est issu, Coccioli a exprimé un de ces *cas limites* qu'il assure lui-même être les Sésame de sa création romanesque.

Il serait vain, en deux pages, de vouloir délimiter l'importance exacte de ce nouveau roman de Coccioli. La faculté nouvelle de l'auteur de s'exprimer en français, depuis *la Ville et le Sang*, ne paraît pas l'avoir dépouillé de ses défauts ni de ses sortilèges : Coccioli, devant le spectacle du monde, est toujours cet homme incapable de concentrer, de livrer son chiffre en quelques formules bien faites. Il demeure intensément vivant — apanage qui n'a rien à voir, sans doute, avec le pressentiment que nous avons de sa solitude intérieure. Il fait partie de ces écrivains intarissables, dont furent Balzac et Henry James, qui tournent sans cesse autour de leur expression définitive, en se gardant d'épingler leur *secret*. Comment le pourraient-ils d'ailleurs, fascinés qu'ils sont par tous les miroirs de l'Énigme?

Le temps viendra où une critique soupçonneuse (ou séduite) voudra dégager de l'œuvre de Carlo Coccioli les vraies valeurs du désordre. Pour le moment, on se contente d'être surpris par la prodigalité de ses dons et le bouillonnement de ses intuitions. Coccioli demeure ce prisonnier comblé et déchiré d'une région touffue, attachante — qu'il se garde d'élaguer parce que là, apparemment, ne seraient ni sa vérité ni son rôle.

(Édit. Plon. Coll. « Feux Croisés ».) HENRI RODE.

MICHEL MAURETTE : LE CLOS SAINT-MICHEL.

Écrivain paysan méritant bien, comme les crus renommés, l'appellation d'origine, *labourant ses champs, soufrant, sulfatant, vendangeant ses vignes, Michel Maurette, la nuit venue, allume sa lampe et écrit. Il a un jour parlé*

(1) Cf. *la Table Ronde*, n° 98.

de l'étoile au bout du sillon. Sans doute luit-elle de même au bout de la ligne, portant bonheur à l'écrivain comme au vigneron.

C'est l'histoire de ce vigneron Fougerand-Maurette qui nous est contée dans le Clos Saint-Michel *donné par l'éditeur pour un roman bien que l'auteur s'en défende. De nombreux lecteurs l'entendent pourtant ainsi. Peut-être les derniers chapitres ont-ils été ajoutés plus tard à ce qui était proprement le roman de ce paysan et voilà pourquoi on a pu trouver non pas tellement une rupture d'unité mais comme un changement d'air : nous sommes à la campagne, après que les chevaux réquisitionnés — il y a là les pages les plus émouvantes du livre — sont partis tête basse vers un destin guerrier sans gloire sinon sans pitié, ce qui vaut beaucoup mieux, tandis que Fougerand, plus atteint dans son cœur que dans sa bourse, pleure son compagnon tout en se préparant à partir lui-même.*

On retrouve dans le Clos Saint-Michel *les pages anthologiques sur l'orage de grêle qui valurent avant guerre à l'auteur inconnu de tous le* Prix de la Nouvelle.

Depuis il a donné la Crue, *un rude bouquin, et* le Temps des Merveilles, *tout de tendresse et de douceur au contraire, du moins presque tout. Aujourd'hui son livre de raison en donne de nouvelles d'estimer Michel Maurette et de le placer parmi les meilleurs de même sève, de même vérité, de même race. On pense à Pesquidoux et à ce qu'a dit Henri Pourrat* : Dès qu'un homme du peuple fait du bel ouvrage, n'est-il pas un aristocrate?

(Édit. la Nef de Paris.) JEAN LEBRAU.

CLAUDE CARRIGUEL : HOLLYWOOD.

Ce que nous avions retenu — et ce que, par extraordinaire, un jury littéraire avait distingué — du « S » de Claude Carriguel, il y a quelques années, était, plus qu'une œuvre, un tempérament; et ce tempérament, avec ses qualités et ses défauts (si tant est qu'un tempérament puisse en avoir d'autres que ceux d'exister), poussait l'œuvre bien au-delà de la seule autobiographie.

C. Carriguel était un tendre, un cynique, un Narcisse échevelé qui ne savait pas peigner ses phrases, un révolté contre les professionnels de la révolte. Son « S », un beau ténébreux devenu bavard après avoir lu J. Gracq. Les héros de C. Carriguel nous ressemblaient parce qu'ils ne ressemblaient à personne.

L'écrivain est un peu moins libre. Je ne dirai pas qu'il a moins de talent... Mais C. Carriguel a changé : il se prend pour un don Juan qui, lui, se ressemble trop, manquant à la fois de cynisme ou de naïveté. Peut-être fait-il trop confiance à des souvenirs qui, après tout, ne sont pas forcément ceux du lecteur. Il nous laisse déçus devant un Hollywood trop vite digéré, lui aussi, que nous aimerions plus immédiat et plus vivant.

Le premier roman rejoignait, dans son insouciante cruauté, ceux d'un Paul Gégauff, des écrivains réels de cette génération. Le second n'évoque avec complaisance que les satires de Miller.

Je crois qu'ici le procédé de C. Carriguel, ses instantanés tirés de la mémoire, pour être cinématographiques, ont le tort de n'être déjà plus actuels

pour lui et de ne nous être point familiers (ou de nous être caricaturaux, ce qui revient au même).

L'écrivain, comme disent les professionnels, s'est affirmé. Hélas!

(Édit. Flammarion.) DANIEL MAUROC.

JACQUES LANZMANN : LE RAT D'AMÉRIQUE.

Un garçon, entre bien d'autres, s'expatrie pour l'Amérique du Sud, celle des émigrants, des déracinés. Les chiens ne s'y appellent pas Médor, les cousins ne vous attendent que si vous apportez des capitaux. Le jeune Friedman, qui a connu l'occupation et ses tourmentes, comprend vite ce qui le guette : *Je monte dans la tour d'ivoire, et j'essaie de faire le point... et je me retrouve seul au Paraguay.*

Il devient ce *Rat d'Amérique*, qui témoigne de la détresse des voyageurs par force : *La douleur des immigrés n'est pas spectaculaire*, dit-il, *elle est silencieuse et rudement humaine.* Il est bon que de telles choses soient clamées, quoi qu'en pensent certains qui rejettent d'emblée la littérature dite de témoignage. Et pourquoi les témoignages n'entreraient-ils pas dans la littérature, quand le narrateur fait preuve d'un tempérament d'écrivain, comme Jacques Lanzmann, qui a de la vigueur, de la verdeur, l'humour noir et tendre, le sens de la caricature, et celui plus rare, d'une poésie tranchante?

Je vois des cicatrices élancées comme des iris ou encore : *La mort s'étire dans mon corps, elle croise ses bras pour mieux se sentir à l'aise.*

Son livre abonde en trouvailles qui font heureusement oublier les *souvenirs à grand-père*, les *qu'il dit, qu'il demande* — inélégances bien inutiles : Les aventures cruelles de son *rat* se passent de cette fausse truculence. Contraint de s'acoquiner avec ses ennemis héréditaires, des réfugiés nazis, ce *Rat*, le héros, se fait un ami, Paul, qui l'entraîne loin dans l'absurde. Le jeu, la prison, la forêt vierge, la contrebande, les frontières à passer, la banque du sang, le Chili, la solitude à nouveau, et la maladie, un mariage manqué à l'Ile de Pâques, et Valparaiso, la pampa, la flagellation d'un mécène... et j'en oublie... Mais qu'importe cet excès de générosité : les cinquante pages sur la mine, descente aux enfers à cinq mille mètres d'altitude, en pleine Cordillère des Andes, prouvent que l'auteur-témoin peut atteindre cette perfection, qui couve depuis les premières pages de son roman.

(Édit. Julliard.) NADINE LEFEBURE.

SORANA GURIAN : RÉCIT D'UN COMBAT.

Première intervention chirurgicale, avec ablation du sein. Des pages aiguës sur la sensation de mutilation *en soi*, sur l'atteinte à l'intégrité d'un univers charnel. La rééducation : redécouvrir sa mutilation par les yeux des autres. L'accepter aussi vite qu'ils l'ont acceptée. Pudeur nouvelle dans l'amour.

Deuxième visite médicale. Découverte de l'univers des cancéreux. Cette salle d'attente où est parqué le troupeau que marque un même signe. Les ressemblances physiques, la similitude de leurs obsessions. L'envie de fuir, l'envie de leur sourire. On va fumer une cigarette, dans la cour, avec la chaleur du soleil et les voitures des médecins, bien calmes. Il faut entrer à nouveau, accepter — s'accepter et accepter *les autres*. Tout ce passage est poignant.

A côté de cela, des enfantillages, de la forfanterie naïve, un agaçant parti pris de désinvolture, un récit très inégal, où le pire gêne l'émotion. Mais le livre n'est pas indifférent, on poursuit sa lecture.

C'est là qu'est tapi le germe, sous la forme d'une profession de foi : *Chaque mot, aussi violent, aussi vrai que le sang. Pas de littérature, pas de phrases équilibrées, pas de fignolage. Je ne veux plus du style, des syntaxes à filigranes, des raffinements exquis d'un langage châtié. Des mots aussi inesthétiques qu'un corps de femme mutilé, aussi gluant qu'un nouveau-né qui s'étrangle. Je voudrais que ce que j'écris transmette mon angoisse. Cela doit palpiter, se tordre et geindre.*

Puis, vient la séquence de la peur, à la deuxième intervention, pour un kyste sans danger. Enfin, la double opération dans le ventre et à l'autre sein. La comparaison des types d'hôpitaux, la description des confidences et de l'intimité que l'on entretient avec sa voisine de chambre. Les chirurgiens, les doctoresses, tout un monde au-dessus duquel brille le soleil de métal d'une énergie étrange : celle qui caractérise les défenseurs de la vie humaine, celle de la science.

Soudain, le ton change, comme si, à partir d'une certaine étape, un ressort s'était brisé. Le dernier tiers du livre est formé d'une sorte de journal, un communiqué au jour le jour de la lutte contre la maladie. *La nuit, en l'écoutant ronfler lourdement, j'ai peur. J'ai peur que cela ne cesse soudain. J'épie le bruit de soufflet d'une respiration qui se fraie un chemin à travers une gorge obstruée, de plus en plus obstruée. La mort qui parachève son œuvre à petits coups de cellules. De toutes petites cellules... Des points... La mort qui fait du pointillisme, par touches d'un pinceau invisible. Son chevalet planté là, derrière la cloison, la mort, sous un immense feutre de peintre du dimanche...*

Cette leçon de ténacité, cette volonté d'optimisme se terminent par de petites phrases que l'on dirait sorties des *Nourritures Terrestres* : *Il faudrait vivre comme l'herbe; être là, en toute humilité. Habiter le quotidien.* On songe à Alain : *A chaque instant une vie nouvelle nous est offerte.* Ce n'est pas la moindre des surprises que nous procure ce livre, qui débouche sur ces pensées de sagesse, en ayant emprunté un tout autre itinéraire.

(Édit. Julliard.) GÉRARD MOURGUIE.

NATALIA GINZBURG : NOS ANNÉES D'HIER.

Ce roman est un portrait objectif de l'Italie des années fascistes et des années de guerre. On songe (bien que le projet de Natalia Ginzburg soit d'élaborer ce portrait à partir de l'histoire d'une famille) au *Christ s'est arrêté à Eboli* de Carlo Levi, et à *Petite Vallée du Bon Dieu* de Carlo Coccioli : mais il n'y a rien, dans *Nos années d'hier*, qui rappelle le pittoresque et la philosophie sociale de Carlo Levi, rien qui se rapproche, si peu que ce soit, du mysticisme latent de Carlo Coccioli. *Nos années d'hier*, c'est une Italie minuscule et sans passions violentes, sans héroïsme et sans démesure : c'est une Italie à la mesure des préoccupations quotidiennes de l'homme moyen pris dans l'engrenage des terreurs sociales et des bouleversements mondiaux qui ne l'atteignent à travers les mailles d'un filet aussi enchevêtrées que les rues d'un village et aussi imprévues parfois qu'un chemin de montagne grimpant vers une ferme reculée.

L'auteur traite avec un égal détachement (ou une égale sympathie) les hommes, les choses, les paysages et les événements. Portrait du père : *Quand il était triste, il devenait très bon* (p. 5). Portrait de la peur de Franz : *Il ne retrouvait un peu de souffle que lorsque les Anglais reprenaient un morceau d'Afrique. Franz passait ses journées à la radio, un atlas à la main; ce qui avait été repris dans la journée par les Anglais lui paraissait, la nuit, bien peu, trop peu pour s'en réjouir. Il réveillait Amalia afin de lui dire que c'était très peu. Elle, alors, lui faisait une piqûre de camphre* (p. 178). Portrait de la dysenterie : *(Cenzo Rena) allait dans les maisons pour expliquer qu'il fallait faire une cure; il amenait avec lui le médecin, et il laissait l'argent pour acheter du riz. Mais les paysans n'achetaient pas le riz, ils cousaient l'argent dans le matelas; les enfants se traînaient dans les ruelles, ils suçaient des trognons de choux ou des peaux de figues, puis ils pleuraient* (p. 185). Ainsi l'auteur, sans jamais recourir au dialogue, entremêle l'apparence de multiples destins qui se rencontrent, se recoupent, se hérissent les uns contre les autres, et, parfois, se retrouvent dans la mort sans que la vie, pour autant, s'arrête autour d'eux. C'est à peine si nous sentons, en passant de la première à la deuxième partie du livre, que nous avons quitté le Nord pour le Sud : partout, les hommes se ressemblent. Et c'est sans doute le principal mérite de l'auteur que d'avoir su, comblant sans cesse les trous d'incertitude que laisse subsister une peinture pointilliste, nous donner une telle impression de chaleur et de vie.

De ce roman qui ne pose nulle question, qui ne soulève explicitement nulle interrogation, se lèvent les questions qui concernent chacun de nous : la politique a-t-elle un sens? La guerre a-t-elle un sens? la vie a-t-elle un autre sens que cette nécessité de la vivre jusqu'au bout sans jamais s'interroger sur sa signification?

(Édit. Plon. Coll. « Roman ».)

JEAN-JACQUES KIM.

LOUISE BELLOCQ : LA FERME DE L'ERMITAGE.

On a dit : Tiens, *Bonjour tristesse!* parce que Renée, la jeune héroïne du roman, découvre à la fin que son père veuf a jadis aimé sa grande amie Ginette Dassonville, celle qui a tout de suite incarné pour elle, petite campagnarde, un autre monde élégant, racé « une sorte de fée qui serait tout à coup apparue dans nos bois au bord de nos sources... » Veuve elle-même, Ginette épousera donc son amoureux d'antan et ce sera pour Renée non pas une révolution, au sens pathologique du mot, mais une révélation, celle du bonheur, l'amour d'un homme et d'une femme : *Il se trouvait là quelque chose qui dépassait mon entendement... Je comprendrais plus tard peut-être... ou jamais.*

Alors en dépit de ce dénouement, et d'une affection qui n'a jamais rien eu de trouble — la différence d'âge le rendrait d'ailleurs ici invraisemblable — ce serait plutôt l'atmosphère du « Grand Meaulnes » qu'un amateur de rapprochements littéraires pourrait retrouver, et d'abord pour le réveil, un soir, de la maison de campagne au-dessous de *la Ferme de l'Ermitage*. On a vu des lumières. Ils seraient donc revenus *ces êtres fabuleux qui donnaient des bals la nuit et montaient des chevaux aux chevilles minces comme mon poignet* s'interroge Renée qui a toujours entendu parler de cette famille au nom ainsi chargé d'un sens mythique, ces Tinières dont en se hissant sur une auge de pierre, et grâce aux récits de sa grand-mère, elle imaginait derrière les volets toujours clos depuis des années les réceptions « dans un salon d'un bleu si doux qu'il en paraissait irréel et dans leurs volants, ruches, bouillonnés de soie légère et chutes de traînes comme des ondines jaillies des flots, mais encore jusqu'au torse recouvertes d'écume neigeuse, les belles dames dansant... » Voilà qui donne dès les premières pages le ton d'une certaine féerie à laquelle le roman de Louise Bellocq, peut-être parce qu'elle a fait de son héroïne un poète, reste redevable de son charme ou sortilège, car les sentiments eux-mêmes en sont irisés.

On ne quitte pas le Béarn, Jurançon, et si la romancière n'abuse point des descriptions, il lui suffit de brèves notations pour en rendre le climat aussi sensible qu'un Toulet quand elle écrit par exemple : *Les paysages ici où il pleuvait souvent malgré la grande chaleur n'étaient jamais calcinés, mais ils conservaient une légèreté fraîche et lumineuse, une transparence. Non pas un climat de violence, mais de grâce*

(Édit. Gallimard.) JEAN LEBRAU.

MARCEL SCHNEIDER : LES DEUX MIROIRS.

Marcel Schneider est de ces écrivains dont on attend beaucoup. Je me préparais à un plaisir de qualité en ouvrant *les Deux miroirs*. Aurais-je pu n'être pas séduit quand, dès les premières pages, l'enchantement est là qui vous retranche du monde? Le retour dans le

jardin de l'enfance, l'isolement dans la solitude, le goût du fabuleux, j'ai retrouvé les cailloux de la route du petit *Chasseur vert*, elfe de la forêt où les jeunes héros d'André Dhôtel se fixent de mystérieux rendez-vous.

La curiosité de ceux qui veulent toujours qu'il se passe quelque chose dans un roman comme dans la vie ne sera pas ici satisfaite. *Les Deux miroirs*, c'est la lanterne magique à travers laquelle un homme arrivé à l'âge de quarante ans voit les images de son passé. Cet archiviste à la Bibliothèque Mazarine sait effeuiller les tranches de sa jeunesse, noircies de quelques fautes et de petits péchés.

Ces « œuvres pies » sont le fruit d'une enfance inquiète que le démon poursuit et dont il exploite les terreurs. Ce démon que le jeune héros nomme « Malalice » se manifeste si ouvertement qu'il est tentant de le sommer de paraître devant soi. Le spectacle d'un petit vieillard, le grand-père de sa cousine mourant au cours d'une noce dans les bras de la mariée qu'il fait danser, celui de cette tante dont les longs cheveux s'accrochent à une crémone dans sa valse vertigineuse et qui, se heurtant le front, meurt une heure après, quels signes pour un enfant qui a perdu son « immunité » le jour où il provoque la mort d'une chienne bâtarde sur laquelle il exerce sa cruauté. Depuis certaine confession imparfaite, il croit que le diable le tient par la main.

Plus tard, au lycée, l'amitié au goût impur qu'il éprouve pour l'un de ses jeunes camarades, amitié incomprise et non payée de retour, achève de l'exclure de la communauté enfantine. *L'enfant qui pense quand les autres jouent est marqué pour la pire des aventures : la solitude. On ne la choisit pas : c'est elle qui s'impose à nous dès qu'on tire plaisir et vanité de la première pensée : on se sépare des autres et de Dieu.*

Il est difficile, enfant, d'essayer ses forces morales. Il l'est autant, homme, de demander à l'amour de servir de pierre de touche. Une femme l'aime, parce qu'elle retrouve en lui son père à l'âge où il est mort. Stérile reconnaissance de l'esprit qui interdit et exclut l'indispensable échange des corps. Lorsqu'il fait ce constat d'échec, le héros rejette cette femme brutalement.

Quel miroir faut-il donc contempler pour qu'apparaissent la vérité et la vie? Les deux miroirs posés devant nous, Dieu, le diable, le bien et le mal, le vice et la vertu reflètent les mêmes énigmes, les mêmes visions à la fois célestes et infernales.

Ah! vivre seul, s'accommoder de ses pensées et de son désespoir, châtiment terrestre de ceux qui ont trop goûté à ces nourritures spirituelles. *Impossible de faire partager sa solitude, elle se porte au fond de nous comme un joyau : c'est la toison d'or du rebelle.* J'aime ces mots brillants et durs, la mélodie grave que Marcel Schneider dédie à sa sœur, comme le rappel de *la Première île* qui perce sous l'apprentissage de la maturité.

(Édit. Albin Michel). PIERRE GRENAUD.

SAMEDI 31 MARS

Livre nouveau. — Giorgio de Santillana : le Procès de Galilée.

GIORGIO DE SANTILLANA : LE PROCÈS DE GALILÉE.

On pourrait penser que les démêlés de Galilée avec le saint-office sont du pur domaine historique et n'ont plus qu'un intérêt documentaire. Cependant, de ce seul point de vue de l'histoire, il reste que les dessous de ce procès n'avaient jamais, jusqu'ici, été éclaircis, non plus que les motifs réels de la sentence de condamnation. Les uns accusent encore Galilée d'avoir commis, en bravant l'autorité religieuse, un grave péché d'orgueil, les autres soutiennent, au contraire, son innocence, la sincérité et l'orthodoxie de sa foi.

Le livre de Giorgio de Santillana d'où est banni tout esprit tendancieux, vient à point pour rétablir la vérité et, en étalant les péripéties et les pièces juridiques de ce procès, montrer que les ennemis de Galilée furent moins du côté de l'Église que du côté des scolastiques, accrochés à une philosophie de pure affirmation, immuable, et dont, au début du XVIIe siècle, on n'admettait guère qu'un fait de l'expérience pût en contredire les données, aussi indiscutables que le sacré.

Placer la nécessité intellectuelle basée sur le réel avant toute idée enseignée par Aristote, c'était là une attitude véritablement révolutionnaire et inadmissible. Copernic, avant lui, avait bien affirmé que le soleil était le centre du monde et non pas la terre, et le pape Paul III l'avait même admis en son temps, mais il n'y avait pas eu publicité tapageuse. Copernic avait sagement évité de heurter directement les érudits de l'époque, que les inventions et surtout les publications de Galilée eurent le don d'exaspérer.

La lunette, dont, pour la première fois, il se servit pour étayer ses doctrines astronomiques, mit le comble à leur jalousie et aucun d'eux ne consentit même à y jeter un regard. Fort de sa certitude, Galilée, douée d'un vif esprit de repartie et d'un don littéraire raffiné, lança à ses contradicteurs des pointes mordantes qui lui suscitèrent une nuée d'ennemis.

Pour arriver, écrivait-il, *à convaincre ces obstinés, ce ne serait pas encore assez si les étoiles descendaient sur la terre pour porter témoignage sur elles-mêmes*. Un tel don n'était pas fait pour lui valoir l'indulgence et une véritable cabale réussit à faire dévier cette opposition sur le plan religieux. Galilée, dans sa candeur, ne concevait pas qu'un fait bien établi put être en contradiction avec la vérité divine et le désaccord ne pouvait, selon lui, être qu'apparent et résulter seulement de notre provisoire ignorance. Des propositions de cette sorte le firent accuser de rejeter l'autorité de l'Église, accusations gonflées et répandues si largement que le saint-office dut intervenir pour ne pas perdre la face et compromettre son autorité. La condamnation fut, par avance, décidée; de troubles manœuvres, des faux même la justifièrent en apparence et, le 22 juin 1653, Galilée dut

abjurer ce qu'il tenait pourtant pour vérité certaine — vérité qui devait d'ailleurs, en 1757, être officiellement avalisée.

Il était donc normal et juste que ce génial astronome fût réhabilité en soulignant les dessous de ce procès tendancieux et qu'on mît en lumière son attitude de précurseur de la pensée moderne car, plus que sa doctrine du mouvement terrestre par rapport au soleil qui, après tout, n'était pas nouvelle, son mérite se situe surtout dans son affirmation du fait, du réel vérifié primant tout dogmatisme. Pour la première fois, un savant se permettait de s'affranchir de la ligne traditionnelle de la philosophie aristotélicienne pour aligner son esprit sur le fait constaté et vérifiable, accorder ses conceptions avec la réalité extérieure, déroulement harmonieux du raisonnement tel que nous le concevons, à l'inverse de la dialectique scolastique qui posait l'immuable doctrine avant le fait, l'écriture avant la réalité.

Cet accord de la pensée avec le réel, donc avec elle-même, apparut à Galilée chose si merveilleuse qu'il ne se put empêcher d'en disserter et d'accompagner la confirmation de la théorie de Copernic — qui, lui, ne fut pas inquiété — de considérations générales qui heurtaient de front les graves scolastiques du temps. Et ce fut là ce qui causa sa perte. Son procès fut davantage un procès de controverse tendancieuse qu'un procès d'hérésie, marquant un combat qui n'est pas près de se clore entre l'esprit partisan et la pensée vraie, libre et basée sur le réel. Galilée eut le mérite et le courage, immense pour son époque, de placer catégoriquement avant toute spéculation théorique la pensée vraie fondée sur l'expérience.

On trouverait, dans le monde moderne, bien des « procès de Galilée ». Sans recourir à l'exemple trop évident des mondes totalitaires où des innocents sont contraints d'avouer une fictive culpabilité nécessitée par la raison d'État, où des sentences injustes sont rendues avec une hypocrite apparence de justice — on voit trop souvent de troubles manœuvres ternir la lumière de la pensée pure et sereine, les faits sciemment déformés.

Le procès de Galilée, pourrait-on dire, n'est jamais fini et recommence sans cesse sous des formes diverses, et si l'occurrence ne va pas jusqu'au déchaînement des foudres judiciaires, le parti pris — ou l'esprit de parti — s'ingénie à déformer la vérité pour que triomphent l'injustice et l'erreur. Tant que les humains seront plus ou moins dominés par leur égoïsme, qu'il soit individuel ou collectif, on verra recommencer le procès de Galilée, le loup manger l'innocent agneau et, comme le disait Bonald : « l'évidence de l'autorité » remplacer « l'autorité de l'évidence ».

(Édit. Club du meilleur livre.) J. Valette.

Réflexions sur mademoiselle Sagan

LE cas de Mlle Sagan ressortit plus à la sociologie qu'à la littérature, sans quoi je ne me permettrais pas d'en parler. Mais je me souviens que Jean de Tinan considérait « Cléo de Mérode en tant que symbole populaire », plus que comme une actrice de music-hall.

Sans doute, on a évoqué à propos de Mlle Sagan, Radiguet, et même Colette. Ceux qui le font montrent par là combien ils sont incapables de rectifier les illusions de la perspective. Si on cherche des précédents au succès de Mlle Sagan, ce n'est pas au *Diable au corps* ni même à *Claudine* qu'il faut se référer, mais à *la Garçonne* — ou à *Autant en emporte le vent. Bonjour Tristesse* a dépassé le tirage de quatre cent mille, je doute que, dans les deux années qui suivirent sa publication, *le Diable au corps* ait dépassé celui de quarante mille. Radiguet, d'autre part, entrait dans la littérature sous les auspices de Cocteau, qui l'avait influencé, guidé, avant que lui-même l'influence. Quant aux Claudine, pour leurs premiers lecteurs, elles s'inséraient dans la collection des ouvrages de M. Willy, ouvrages que, certes, Willy n'écrivait pas toujours lui-même, mais dont il cautionnait « l'honnête légèreté ». Françoise Sagan au contraire a surgi comme une aurore boréale, éclaté comme une bombe dans la littérature. Ce succès triomphal, quelle en est la signification? Et comment l'expliquer?

En aucune manière par la nouveauté des moyens d'expression. Je n'insinue pas, assurément, que Mlle Sagan écrive mal — elle écrit avec naturel et sans obscurité. Mais enfin, son ton naturel, c'est : « Je pensais que c'était Luc et que ça n'avait pas tellement d'importance. » Quand elle donne de la voix, elle va jusqu'à : « La musique de jazz, c'est de l'insouciance accélérée. » « J'aimais pourtant assez lire, mais parler littérature m'ennuyait. » Voilà le registre.

On m'avait, soit vanté, soit vitupéré son amoralité scandaleuse. Mais je ne trouve rien de scandaleux dans ses livres. Une étudiante, Dominique, a un amant, étudiant comme elle. Cet étudiant a un oncle, Luc. Elle préfère l'oncle au neveu. Mais la vie de Luc est organisée, il a une femme, Françoise, qu'il aime beaucoup. Il veut bien passer huit, quinze jours même avec Dominique sur la Côte d'Azur, il ne songe pas à mettre en question ni son ménage, ni sa liberté — il en a tout de suite averti, très honnêtement, Dominique.

Il la laisse donc. Elle en souffre pendant près de deux mois. Puis, elle s'aperçoit qu'elle va cesser de souffrir : « J'étais une femme qui avait aimé un homme. C'était une histoire simple. Il n'y avait pas de quoi faire des grimaces. » Dans cet amoralisme détaché, Mlle Sagan me semble en retrait sur Maupassant. La rivalité de l'oncle et du neveu était un thème qui tentait déjà Gœthe. On peut même soutenir que le livre de Mademoiselle Sagan est assez moral, puisque la vierge folle est punie. Je me demande où nous en sommes pour estimer si audacieux ce qu'Henry Bataille eût trouvé un peu plat — et de même le Porto-Riche du *Vieil Homme*.

On m'avait dit, également, que *Bonjour tristesse* était une histoire d'inceste. J'y ai cherché l'inceste, comme dans un rebus le chasseur et le chien. Je ne l'y ai pas trouvé. Un homme de quarante ans est veuf, il a une fille de dix-huit ans. Et, bien entendu, des maîtresses. Il est riche, il aime le plaisir, les corps frais, la Côte d'Azur. Il aime bien sa fille. Tous deux vivent dans un désordre opulent et facile. Une femme paraît qui veut — tendrement — les courber aux disciplines bourgeoises ; elle voudrait que le père se fixât et que la fille ne traînât pas trop tard, la nuit, dans les bars. Celle-ci s'efforce donc de l'évincer, et y parvient. Tout cela resterait simple et mou si la dame, déçue, ne mourait dans un accident d'automobile, suicide camouflé, peut-être. Mais Françoise Sagan n'en est pas sûre, et pour ma part, j'en doute fort. Ni meurtre donc, ni inceste. Si *Bonjour tristesse* scandalise, que dire des *Parents terribles*... et d'ailleurs de *l'Autre Danger?* De *la Chartreuse de Parme*. Sans doute, les jeunes filles de Mlle Sagan ne sont pas vierges. Mais peut-on garantir la virginité d'Hermione? Ah ! ça ! où en sommes-nous donc?

Mlle Sagan me semble au contraire bien sage. Un peu trop peut-être. C'est toujours entre Cannes et Saint-Tropez qu'elle fait l'amour. Elle boit du whisky. Achète des disques de jazz. Quand elle lit un livre, c'est un livre de Sartre, même si la vérité chronologique s'y oppose. « Je me retrouvai dans les Champs-Élysées avec, sur les lèvres, le goût d'une bouche étrangère et décidai de rentrer pour lire un livre nouveau. C'était un très beau livre de Sartre, *l'Age de raison*. Je m'y jetai avec bonheur. »

Or, nous sommes en 1956, Mlle Sagan a, je pense, vingt-trois ans, sa Dominique moins de vingt. Et il me semble, sauf erreur, m'être jeté avec bonheur dans *l'Age de raison* il y a quelque dix ans. Je ne suis pas certain d'avoir eu sur les lèvres le goût d'une bouche étrangère. Mais cela ne change rien aux dates. Mlle Sagan les sacrifie sans hésiter à ses préférences, à ses opinions. Cela dénote, à mon estime, un conformisme assez rassurant.

Non ! pas plus qu'elle n'est Colette, Mlle Sagan n'est Lelia. Elle est très peu romancière, en ce sens qu'elle ne semble pas croire beaucoup à ses propres personnages, et ne m'y fait pas croire du tout. Je ne suis pas sûr que Dominique soit la maîtresse de Bertrand. Je ne suis pas du tout sûr que Françoise... que Luc... je ne suis sûr de rien, sinon que Mlle Sagan s'ennuie, d'un ennui

courageux, désespéré, mélancolique, que ne dissipent ni les whiskys, ni les garçons.

Pour lui dire : « Voilà bien cette génération : de notre temps, la jeunesse était gaie », il faut vraiment avoir la mémoire bien courte, et le mensonge bien chevillé au cœur. La jeunesse a toujours été triste — depuis Werther. Elle a de grandes espérances, et donc de grandes déceptions. Elle est proche de l'enfance, déjà perdue, qu'elle regrette et ne retrouve pas. Elle fait, bon gré mal gré, l'apprentissage douloureux du renoncement. *Le Diable au corps* n'était pas un livre gai, le *Libertinage* non plus. Ni *les Conquérants*, ni *le Jardin de Bérénice*. Mallarmé, pas davantage. Non plus que George Sand, que Musset, que René. L'ennui mesure les facultés qui n'ont pas trouvé leur emploi ; plus elles sont puissantes, plus il est grand. S'il diminue avec l'âge, c'est moins dans la mesure où on se résigne que dans celle où on s'affaiblit. Puissé-je m'ennuyer, et Mlle Sagan m'y aider !

Quelque chose pourtant a changé dans la couleur de cet ennui. Sans quoi, pour comprendre les jeunes, il suffirait aux vieux de se rappeler le mal de leur propre jeunesse ; et je vois trop qu'il n'en est rien. Je ne m'étonne pas du tout de trouver chez Mlle Sagan, chez ses frères et ses sœurs « un certain désespoir », mais de ne pas discerner quels espoirs déçus ou différés se cachent derrière lui. En outre leur attitude devant leur propre tristesse n'est pas, il me semble, celle de leurs devanciers. Pour ceux-ci, le désespoir était la donnée d'un problème dont ils cherchaient la solution. Ils en ont trouvé beaucoup : le suicide, l'action révolutionnaire, l'intoxication par l'alcool, par l'opium, par le haschich, l'évasion par le voyage, par la poésie, le recours à l'art ou à la religion... Mlle Sagan, au contraire, ne réagit pas, n'envisage même pas qu'on puisse réagir. Elle estime qu'il faut être passif, courageux, et que le courage consiste dans une résignation âcre à ce qui nous arrive. Le désespoir ne la révolte pas du tout. Assurément, il révoltait Rolla. Elle boit. Beaucoup. Un peu trop, je pense. Ses livres ne contiennent pas sensiblement moins de whisky que les livres de Peter Cheyney. Mais la boisson, chez elle, est un automatisme. On boit parce qu'on boit, sans qu'on donne aucune signification à l'alcool ingurgité. L'alcoolisme chez Mlle Sagan n'est pas métaphysique, comme celui des ivrognes de Dostoïevsky, il n'est pas prométhéen, il n'est pas blasphématoire comme celui des surréalistes ; il n'engage pas tout un système moral. Il se trouve que Dominique boit, comme il se trouve qu'elle couche avec M. Luc ; elle n'est pas irréductiblement hostile à la sobriété, ni même peut-être à la continence. J'ai connu des alcoolismes plus intolérants. Je me rappelle qu'un jour, au bar du *Cinéma-Diamant*, où on présentait je ne sais quel film, André Gide arriva. On lui demanda ce qu'il voulait boire ; il demanda un quart Vichy, mais rougissant il ajouta bien vite : « J'ai déjà pris de l'alcool. » Il mentait, visiblement, et mal. Il voulait dire que son quart Vichy ne l'empêchait pas d'acquiescer aux mandarins-curaçao des autres...

Chez Mlle Sagan, l'alcool n'est qu'un fait, et le désespoir une fin,

non pas le début de quelque chose. Elle exprime une génération qui a grandi sous l'occupation et dans le rationnement. Elle signifie une France neurasthénique, un Paris grognon. Je me promenais, l'autre nuit, avenue de l'Opéra, avec un ami qui rentrait de New York, et de Rome. Il était frappé que la place du Théâtre-Français fût si noire. Paris a cessé d'être gai, même en ce début de printemps. Il est mal policé : passé une heure du matin, on ne peut guère s'attendre qu'à de mauvaises rencontres. Je doute qu'on y trouve un Apollinaire « promeneur des deux rives », ni un Léon-Paul Fargue.

Est-ce simple coïncidence si Mlle Sagan et sa Dominique abandonnée par Luc sont obsédées par la phrase d'Hamlet : « Il y a quelque chose de pourri dans le royaume de Danemark »? Mlle Sagan se croit peut-être existentialiste ; il me semble qu'elle ne l'est pas, où est sa « liberté ». Elle reste assise sur un tout petit pliant pour regarder passer l'histoire. Techniquement, son succès tient pour beaucoup, je pense, à sa brièveté, dont on ne saurait trop la complimenter ; il était intolérable que, depuis *Autant en emporte le vent*, les romans français restent frappés d'une dilatation maladive, laquelle ajoutait quatre cents pages à des récits qui, vingt ans plus tôt, s'en fussent passés. Sociologiquement, ce succès manifeste une résignation à la mort qui « emplit les gorges » déjà brûlées par l'alcool. Les personnages de Mlle Sagan sont des ombres, ses anecdotes des à peu près. Mais l'ennui qu'elle aspire, exhale, et chante, est, lui, réellement authentique. Et non pas, j'en ai peur, l'ennui d'une classe, ni celui d'une adolescence, mais d'un continent, d'une culture, d'une société dont les fraternités s'effritent et dont les divinités tendent vers l'automation.

On aimerait bien aider ces jeunes filles qui semblent revenir à l'inefficacité de leurs grand-mères, que leurs mères semblaient avoir surmontée. On cherche comment. On ne voit pas... L'impossibilité de secourir les jeunes est, sans doute, le mal de la vieillesse, dernier aspect de la solitude que le nihilisme répand autour de soi. « Un certain sourire » plein de résignation, vide de gaieté, encore plus, d'espoir, est celui de notre temps et de notre ville... qui s'est sans doute reconnue dans les livres de Mademoiselle Sagan.

EMMANUEL BERL.

« Les chers maîtres »

Tous les écrivains d'une certaine notoriété ou d'un certain âge se laissent appeler chers maîtres, tout comme s'ils étaient avocats ou notaires. Il ne s'ensuit pas qu'ils tiennent beaucoup à recruter des disciples : ils préféreraient des lecteurs. Entendons bien, des lecteurs désintéressés. Or le disciple, par essence, demande en général des services plutôt qu'il n'en veut rendre. Il espère vendre le plus cher possible son admiration.

On devrait bien écrire l'histoire des « chers maîtres » et de leurs écoles, si l'on peut nommer ainsi la clientèle qui gravite autour d'eux. Très probablement, la chronique de leurs relations mutuelles changerait notablement de couleur suivant le siècle et le pays.

Dans l'espace, vous en concevez déjà les variations. Les Allemands sont peut-être les seuls à garder une notion précise du Maître, qu'ils restituent à son origine : le maître enseigne et ses admirateurs sont bien des élèves. Le titre suprême qu'ils confèrent à un écrivain de passage, à un conférencier improvisé, c'est Monsieur le Professeur... et il en va de même chez les Italiens, qui aiment fort les panaches et les peaux d'âne. En revanche, les Anglo-Saxons n'éprouvent point du tout cette superstition pédagogique. Il est vrai que chez eux l'artiste, de quelque ordre que ce soit, n'est pas vénéré comme chez nous. Comme le disait un de mes vieux confrères (un maître, pour risquer le mot, et qui écrivit dans les deux langues) : « En Angleterre, les écrivains, c'est une secte, comme les adventistes ou les sociniens ».

Dans l'ordre du temps, on démontrerait sans doute que le lustre de l'homme de lettres arrivé à un certain renom (il ne faut pas confondre la renommée commerciale avec l'auréole spirituelle ou mondaine dont il peut être nimbé) a dépendu de deux circonstances très différentes :

La première, bien entendu, c'est l'extension du public lisant. On entend par là celui qui lit les journaux, non pas les livres. Par les gazettes, une foule immense est informée des faits et gestes, des villégiatures, des amours de certains messieurs dont elle ignorera toujours les ouvrages. De même, nous connaissons tous des as du ballon rond ou des géants de la route, même sans avoir jamais mis les pieds dans un stade ou dans un vélodrome. A cet égard, la presse a servi les gloires de la littérature presque autant que celles des sports ou de l'industrie. Il me souvient que dans mon enfance, tout le monde parlait autour de moi de *Cyrano*, mais je fus scandalisé qu'une ordonnance, qui m'accompagnait au collège — et c'était un cuirassier — ignorât absolument cette pièce, son auteur. Aujourd'hui

le moindre habitué du cinéma a vu célébrer sur l'écran des prix littéraires, a vu des noms prestigieux paraître sur un « générique », quitte à oublier tout cela huit jours après. Il ne faut pas non plus reporter sur la personne d'un auteur la célébrité de ses œuvres. Bien des gens connaissent le nom de Paul Valéry sans avoir lu un vers de cet aède; des millions de gens ont ressassé des vers de Georges Millandy, dans des chansons sentimentales, sans retenir le nom de ce « parolier » à qui le *Cœur de Ninon* ou *Quand l'amour meurt* donnèrent un public bien plus vaste que celui de Hugo. Comment alors se confère la qualité moderne de cher maître?

La seconde circonstance va nous l'expliquer. C'est l'extension de la gent écrivante, où l'on doit bien entendu, classer les écrivains manqués et les écrivains virtuels. « Tout Français, m'a dit ironiquement un académicien pourtant professionnel de l'altruisme, tout Français d'aujourd'hui a le manuscrit d'un roman dans sa poche ou son tiroir. » Il en a fait l'expérience avec les innombrables admirateurs dont il a reçu les lettres. Ils commencent par vous ouvrir leur cœur encore pantelant de l'émotion qu'y a causée votre livre; ensuite ils vous expliquent la conformité de leurs idées et de leurs aspirations avec les vôtres; ils vous annoncent enfin qu'ils ont écrit tout un volume, qui ne manquera pas de vous plaire et vous prient de le recommander aux meilleurs éditeurs... Ainsi le cher maître est bien promu au rang de chef de file, de premier de cordée, mais il est obligé de tirer après lui ses fidèles vers les sommets ardus où il sait qu'il y a peu de place pour s'asseoir.

Inutile de dire que, s'il refuse son aide, la rancune le punit, et des représailles carthaginoises le menacent, s'il a mal caché son indifférence; même s'il a invoqué les servitudes effrayantes qu'il souffre, l'impératif de son œuvre à poursuivre, des honneurs à soutenir, des corvées à exécuter. L'admirateur ambitieux est plébéien dans l'âme; il ne s'apitoie jamais sur le triste sort du patricien. Les simples soldats apprennent toujours froidement qu'un général n'est pas mort dans son lit.

A l'époque où il existait un peu moins de littérateurs en puissance, les chers maîtres se débarrassaient plus facilement de leurs menus confrères. Victor Hugo avait pris le parti de leur adresser des compliments énormes. Il les assommait sous un pavé de flatterie : « Je suis le crépuscule, vous êtes l'aurore. Votre lyre chante comme un frais ruisseau dans le bois. Continuez, mon jeune ami. Au front vous baise une étoile. Mon passé salue votre avenir, etc., etc... » Les catalogues de marchands d'autographes sont pleins de lettres analogues. Elles n'engageaient à rien le burgrave. Tout au plus à recevoir un soir une petite muse de province et à lui montrer que Booz attendrit toujours Ruth.

Depuis lors le métier est devenu moins commode. Le cher maître est astreint à faire le préfacier ou le démarcheur, quand il n'est pas condamné à payer en monnaie de critique. Heureux est-il si justement il n'a aucune fonction de journaliste. Il peut alors se cantonner dans l'amitié et la gratitude, forteresses aisées à défendre. Un peu d'admiration même ne coûte pas cher, si elle reste exprimée en privé assortie de lamentations sur le malheur des temps, l'obscu-

rantisme des libraires, l'ignorance coriace du public. « Vous avez tant de talent que je me demande si vous réussirez jamais. Surtout, ne le prostituez pas! Restez fidèle à vous-même... » Il y aurait à écrire un *Parfait secrétaire* du cher maître. Et, bien entendu, ce répertoire serait l'œuvre, hélas! de gens de lettres blasés ou ratés.

Tout cela prouve néanmoins que, plus s'étend le domaine de la littérature dans la société, plus les écrivains arrivés... ou parvenus sont solidaires des autres. Ils savent d'abord que leur triomphe est précaire et que la mode tourne vite : une génération, en quinze ans, supplante presque entièrement et gaillardement oublie la précédente. L'égoïsme des chers maîtres d'avant 1914 nous paraît quasi inconcevable. Anatole France recevait cent volumes par mois, ne les coupait jamais, et les entassait dans sa baignoire (dont apparemment il faisait peu d'usage). Maurice Barrès n'eut jamais la curiosité de lire Marcel Proust, catalogué comme un mondain frivole, un riche amateur. En revanche il écrivait volontiers des lettres personnelles aux tout jeunes plumitifs... s'ils avaient parlé de lui, et les comblait de dédicaces reconnaissantes. Car il ne voulait pas se faire oublier. On sait que Pierre Louÿs fut lancé par le bon Coppée, et Marguerite Audoux par le féroce Mirbeau : mais dans ces cas-là le maître n'a rien à craindre du disciple, et même il espère se survivre en se choisissant une postérité. Il ne doit pas sembler prodigue de telles découvertes. Léon Daudet, à force de prôner à grand fracas des écrivains que son clan politique ou ses relations personnelles lui recommandaient, finit par ne plus toucher que les naïfs. Mais pendant dix ans, il avait cru pouvoir créer *ex nihilo*. Disons en passant que cette faculté est très rarement impartie aux critiques, dont la clientèle est limitée, et qui d'ailleurs sont par profession au service des confrères.

Pour mieux illustrer la condition des chers maîtres, lisons plutôt l'aventure édifiante de feu Romain Rolland avec son disciple Jean Bodin. Celui-ci vient de publier, non sans naïveté, les documents de mœurs littéraires que fournit leur correspondance.

Sous un titre déjà surprenant : *Jean-Christophe et Armel*. Le premier nom est celui du héros célèbre de la première œuvre « cyclique » de Romain Rolland; le second est celui d'un personnage en qui M. Jean Bodin avait incarné sa philosophie et son romantisme de jeune écrivain : hélas! le roman qui portait cette enseigne n'a pas atteint la gloire... Leur rencontre est donc la lutte du pot de fer contre le pot de terre. Et la chronique de leurs relations est celle d'une désillusion dont M. Jean Bodin, beau joueur, ne semble pas garder rancune. Peut-être a-t-il fait paraître sans trop d'amertume, avec un peu d'ironie ou de mélancolie ces lettres qui le montrent traitant l'auteur de *Colas Breugnon* sans la moindre servilité, mais non sans confiance inutile.

La correspondance commence en 1924, Jean Bodin, interne en médecine, avait quelque vingt-six ans, et le cher maître tirait vers la soixantaine; il avait reçu le prix Nobel en 1915. La guerre avait accru sa célébrité et restreint sa popularité, puisqu'il avait fait figure de pacifiste. Pendant quatre années, les deux écrivains échangèrent des missives, où Romain Rolland donna du Cher Monsieur, du Cher Ami, du Cher Jean Bodin, un peu à tort et à travers, mais où il ne

dédaignait pas de s'épancher en confidences personnelles : un auteur n'est jamais avare quand on lui permet de parler de lui-même. Quant au jeune médecin, il ne se départait pas d'un « Monsieur » respectueux et froid qui sent assez le Grand Siècle, et il n'accablait pas l'autre de compliments. Il lui demandait avec franchise de l'obliger sans fatigue, en l'aidant à trouver pour *Armel* un éditeur. Et il lui rendait compte des démarches entreprises sur ses indications : inutile de dire qu'elles échouèrent toutes, parce qu'*Armel*, ouvrage fort distingué, mais fort long, de débutant ingénu, n'avait aucune chance de devenir un *best seller*, ni même d'obtenir un prix Tartempion, ni même de passionner les critiques.

On lira avec intérêt, avec attendrissement peut-être, les lettres de *Jean-Christophe et Armel* (Éditions Aimé Brachet, à Lyon). Et surtout on en conseillerait la lecture aux coquebins qui veulent se lancer dans les lettres, pour leur apprendre la méfiance et la patience. Pour la modestie, c'est une qualité inutile dans la jungle. De plus, on retrouve dans ces pages des noms d'éditeurs et d'auteurs encore bien vivants qui sont représentés comme des farceurs, des incurieux, des margoulins ou des planches pourries. Or on aime toujours à soulever le décor de la comédie littéraire et à apercevoir en salopette les machinistes, les figurants en déshabillé.

Romain Rolland ne marchanda certes pas à son jeune disciple la sympathie ni l'amitié. Il accepta même de lire *Armel* (qui plus tard parut, semble-t-il, à compte d'auteur et en édition limitée) et quelques menus ouvrages de Jean Bodin, dont une thèse de psychiatrie où est pris à partie le freudisme. Mais il refusa d'écrire la préface, après avoir couvert le roman d'éloges pompeux, avoir annoncé qu' « une élite française un jour le chérira ». Il avouait que de consentir à écrire une préface, ce serait s'exposer à en fournir vingt; et d'ailleurs il estimait le livre sans s'y trouver à l'aise dans un climat familier. Plus tard, tout danger passé, le malheureux *Armel* ayant passé par les presses, il se contenta de trois lignes. « C'est d'un vrai artiste, maître de son émotion et de son expression. On dirait d'un jeune Gœthe. » Ce qui s'appelle en français l'eau bénite de cour... Il avait dû parer à d'autres périls. Jean Bodin le priait de lire un *Oreste* en prose (qui depuis lors a paru, mais injoué) et qu'il destinait à Pitoëff, à Lugné-Poé et autres seigneurs plus rébarbatifs qu'on ne pense. Du coup le cher maître se récria : « Non, n'envoyez pas le manuscrit! Je ne peux pas le lire! Je suis en pleine création. On ne peut pas à la fois lire et créer, surtout quand il s'agit de pensées aussi différentes que les nôtres. Je reçois presque chaque jour des manuscrits à lire. C'est un abus. Quand j'étais seul et inconnu, je n'allais pas demander à mes aînés de lire mes manuscrits et de me conseiller. Une seule parole de Tolstoï, une seule fois, m'a suffi. Et Tolstoï n'a jamais lu un seul de mes écrits » (1917). Les dernières lignes sont magnifiques.

Du coup la correspondance tarit entre le maître et le disciple. Elle se perdit dans les sables. La dernière lettre de 1931 est de Jean Bodin et contient des condoléances privées, de ton noble. Ici finit l'histoire. Elle prouve que, selon le fameux distique de Toulet entendu au sens large, l'amitié ne vit point, mais meurt d'obligations contractées :

Deux vrais amis vivaient au Monomotapa
... Jusqu'au jour où l'un vint voir l'autre et le tapa.

Spécialement il faut peu fonder sur l'altruisme des humanitaires de profession. Romain Rolland en était un. Il n'avait pourtant garde d'abdiquer les prudences, les férocités cauteleuses de l'homme de lettres; et à cela n'avait-il pas quelques excuses? Chaque écrivain professionnel mène son combat solitaire, et ne veut pas d'alliés encombrants. De plus, il n'écrit jamais uniquement sous la dictée du cœur. Si Jean Bodin publie ses propres lettres au père de *Jean-Christophe*, c'est qu'apparemment il en avait gardé copie, pour enrichir les archives que forment les réponses du Monstre sacré. Si Romain Rolland, après quelques confidences, devenait réticent et un peu sec, c'est que sans doute il voyait bien n'avoir pas trouvé une âme-sœur. « C'est vrai, beaucoup de choses me déplaisent dans vos lettres. Et, comme je n'ai aucun plaisir à vous le dire, j'aime mieux ne pas répondre. La meilleure réponse est la vie. Nos chemins ne sont pas les mêmes. Mais au bout est la croisée. Marchons! La tâche est trop impérieuse pour qu'on s'arrête à discuter. »

Ces diatribes grandiloquentes semblent avoir coupé court à des révélations de son correspondant sur la vie sentimentale, qui assurément, offusquaient l'austère moraliste, l'ami du genre humain : il fut tout le contraire d'un peintre de l'amour. Mais que devient l'amitié sans indiscrétion? Avec Gœthe, Beethoven, Michel-Ange, Vivekananda, Romain Rolland était plus à l'aise qu'avec un jeune confrère de chair et d'os.

ANDRÉ THÉRIVE.

L'Administrateur : MAURICE BOURDEL.

PARIS. — TYPOGRAPHIE PLON, 8, RUE GARANCIÈRE. — 1956. 67053.